Heft 31.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

TOBIAS STIMMER

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

MIT BEITRÄGEN ZUR
GESCHICHTE DER DEUTSCHEN GLASMALEREI
IM SECHZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

A. STOLBERG.

MIT 20 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1901

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichniss der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. M 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. M 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. M 2. 50

4. Der Uebergangsstil im Elsass. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. Mit 6 Lichtdrucktafeln. M 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. Mit 9 Autotypieen. M 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und einem Lichtdruck. M 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. M 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. M 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrhunderts. Von Arthur Haseloff. Mit 112 Abbildungen in Lichtdruck. M 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. M 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. M 3. 50

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
31. HEFT.

TOBIAS STIMMER

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

MIT BEITRÄGEN ZUR
GESCHICHTE DER DEUTSCHEN GLASMALEREI
IM SECHZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

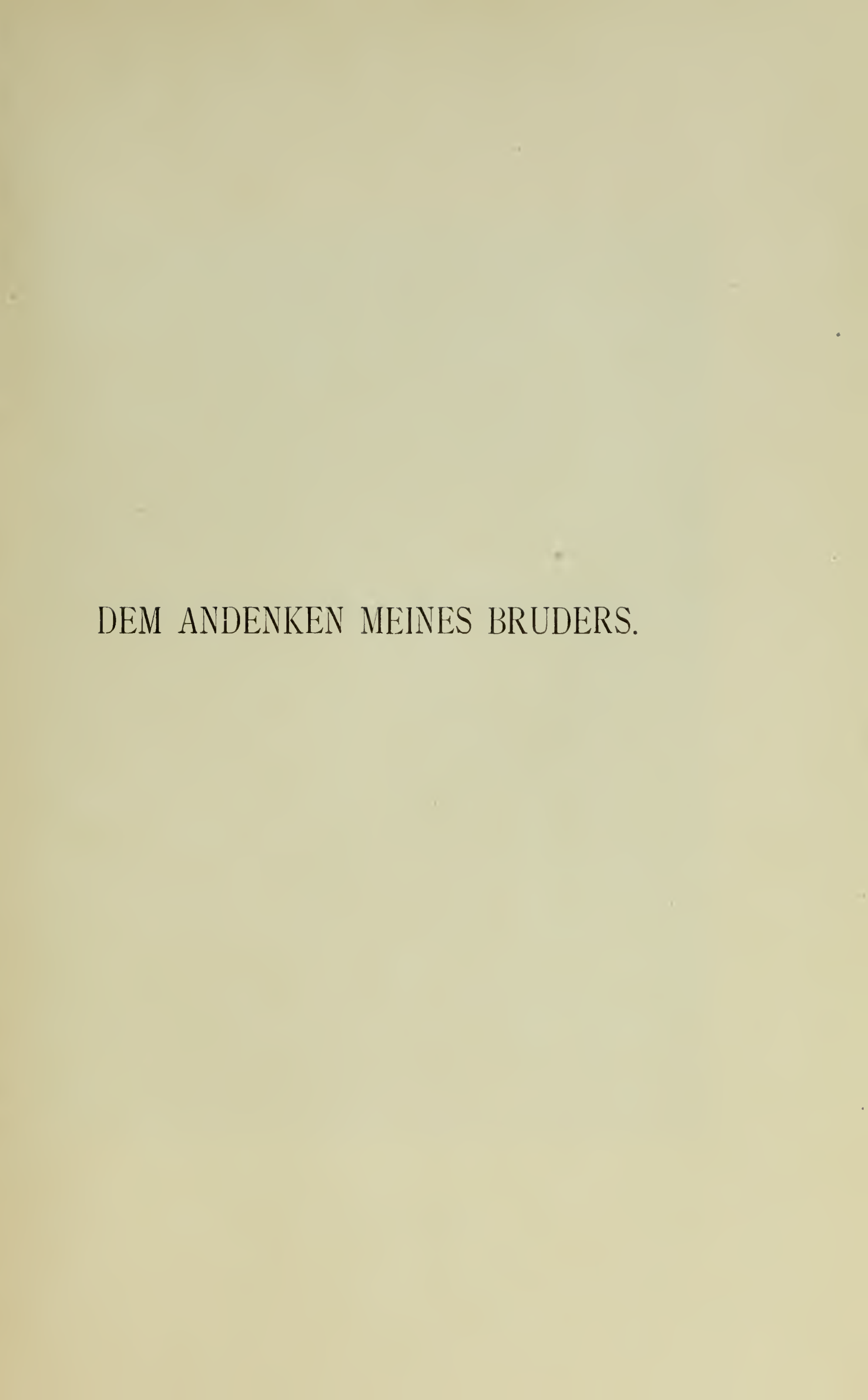
A. STOLBERG.

MIT 20 LICHTDRUCKTAFELN.

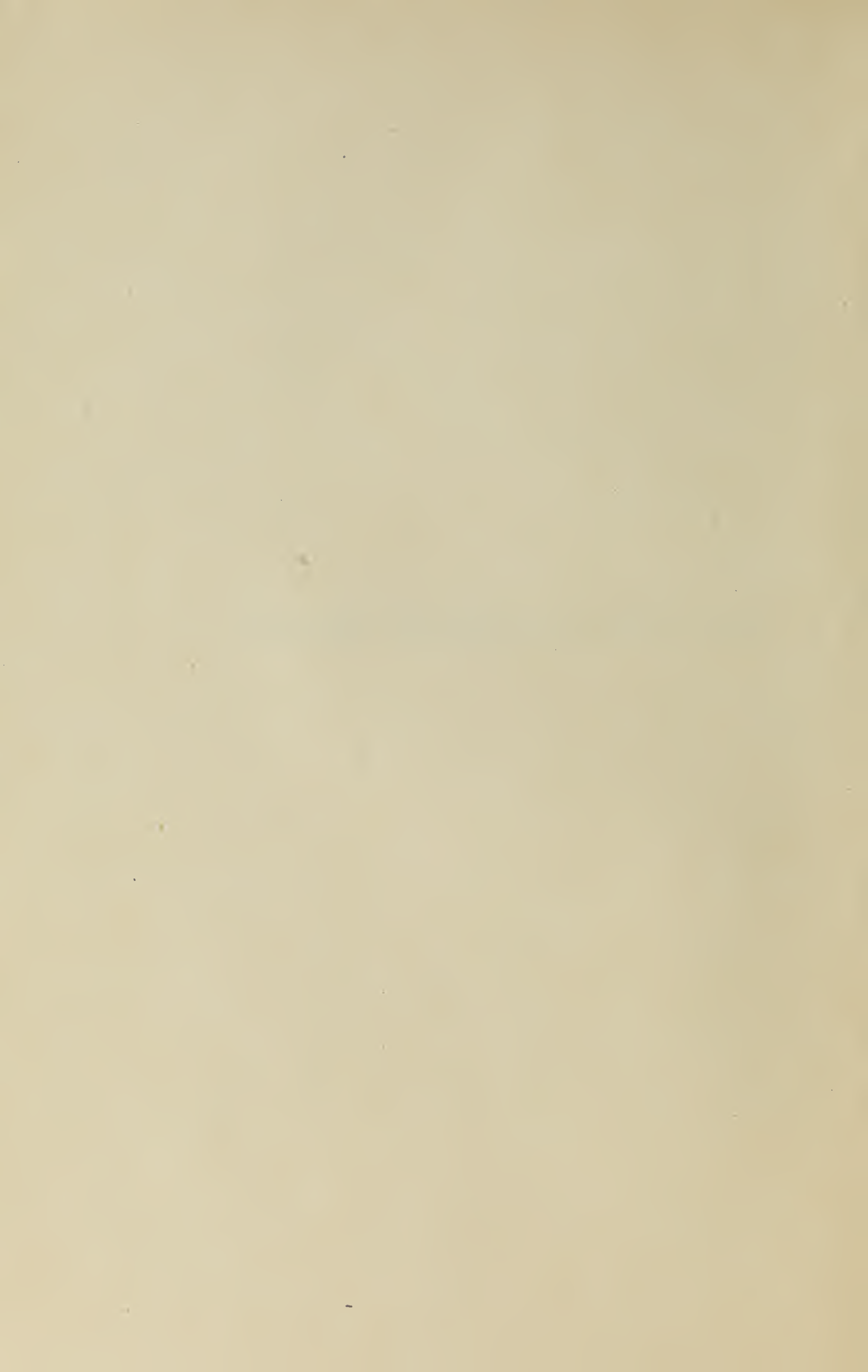


STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1901





DEM ANDENKEN MEINES BRUDERS.





TOBIAS STIMMER

1539—1584.

Vorwort.

Im Anfang dieses Buches habe ich die biographischen Notizen, die ich in meiner Schrift: « Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg» (Strassburg 1898) bereits veröffentlichte, erweitert und vervollständigt, nochmals benutzt, um ein möglichst abgeschlossenes Bild vom Leben und Werk des Schweizer Meisters zu geben. Der lückenhafte Bestand der persönlichen Nachrichten über Stimmer ist durch neue wichtige archivalische Funde ergänzt worden. Ein kunstgeschichtlich wesentlich neues Material fand sich hauptsächlich in den öffentlichen und privaten Sammlungen der Schweiz, ein Material, das bis dahin der Forschung zumeist nur schwer oder gar nicht zugänglich gewesen war. In der Art dieses Materials ist es begründet, dass ausführlichere Excurse in das Gebiet der Glasmalerei des XVI. Jahrhunderts mit der Abhandlung verbunden werden mussten. Wenn es auch nicht nachweisbar und an und für sich unwahrscheinlich ist, dass Tobias Stimmer in praxi die Glasmalerei ausgeübt hat, so kann man ihn doch wegen seiner zahlreichen Entwürfe für diese Kunst auch zu den Glasmalern zählen

Dem Versuch Stimmers Art im Rahmen der Zeit und im Verhältnis zum Können anderer Oberdeutscher bez. Schweizer Maler darzulegen, folgt als zweiter Teil des Buches die Beschreibung und Beurteilung von 67 bis auf wenige Ausnahmen noch nicht veröffentlichten Rissen, Skizzen und Oelporträts des Meisters.

Für die Einteilung dieses Abschnittes gab es verschiedene Möglichkeiten. Es konnte z. B. versucht werden einer Entwickelung des Künstlers auch auf diesem Gebiete Perioden vorzuschreiben und so das Ganze stilistisch und chronologisch zu fassen. Bei der verzweifelt schwierigen Frage der genauen Datierung der Blätter erschien es uns aber als ein vages Beginnen die stilistische Entwickelung nach dem Kalender bestimmen zu wollen. Oder es war eine alphabetisch-topographische Uebersicht mit möglichster Sichtung des Materials, innerhalb der einzelnen Sammlungen nach innerer Zusammengehörigkeit, denkbar. Letzterer Weise ist als der bestimmteren der Vorzug gegeben worden.

Dem dritten Teil noch besonders ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der Litteratur beizugeben, hielt ich nicht für überflüssig, da sich so vielleicht dem Einen oder Anderen, der ein verwandtes Gebiet bearbeitet, ein weiterer Hinweis auf Quellen in leicht übersichticher Form darbietet.

«Rechts» und «links» versteht sich vom Standpunkt des Beschauers aus; beim Heraldischen bleibt es jedoch nach feststehender Regel umgekehrt.

Die Monogrammnummern beziehen sich auf die Monogrammtafel S. 127; Berichtigungen und Zusätze S. 150.

Die Negative zu den Lichtdrucktafeln, die absichtlich alle Zufälligkeiten der Originale mit wiedergeben, sind nach eigenen photographischen Aufnahmen gemacht worden, bei denen mich meine Freunde Dr. Karl Franck (Ober-Aspach) und Ludwig Blume (Strassburg) teilweise unterstützten. Von den mehr als hundert Aufnahmen, die ich für diese Arbeit zu machen hatte, konnte in Hinsicht auf den zu beschränkenden Umfang dieser Veröffentlichung und die Kosten nur ein Teil vervielfältigt werden.

Das ergiebigste Material an Zeichnungen fand sich in der überaus reichen, ehemals Wyssschen Sammlung in Bern (jetzt Eigentum der Eidgenossenschaft) und in der nun teilweise im Museum, teilweise in der Kunsthalle zu Basel befindlichen Kollektion, die aus dem Nachlass von Bonifacius und Basilius Amerbach stammt. Von Sammlungen in privatem Besitz verdient namentlich die der Familie v. Grebel in Zürich — Risse

für Standeswappen — Beachtung. Die Oelporträts in Schaffhausen — zumeist noch im Besitz der Nachkommen — boten einen besonders interessanten Stoff.

Für den Vergleich mit zeitgenössischen Malern lieferten hauptsächlich die Handzeichnungsbände des «Künstlergütli» in Zürich Material, desgleichen die Schätze an Visierungen in der Grossherzoglichen Galerie zu Karlsruhe, die hinsichtlich der Fülle mit der Eidgenössischen Sammlung im Berner historischen Museum wetteifern kann. Bei beiden bleibt der Forschung noch ein gutes Stück jungfräulichen Bodens überlassen!

Wenn ich auch Einiges, was Tobias Stimmer betrifft, zu berichtigen fand, so bot mir doch Berthold Haendckes Buch «die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen» (Aarau 1893) eine wesentliche Unterstützung bei meiner Arbeit, was ich hier besonders verzeichne.

Für die gütigst gewährte Erlaubnis photographische Aufnahmen zwecks Reproduktion von Zeichnungen im Besitz der Eidgenossenschaft machen zu dürfen, habe ich dem hohen Schweizer Bundesrat ergebenst zu danken. — Wegen ihres die Untersuchung fördernden Interesses bin ich den Herren Direktor Kasser, Prof. Auer und Architekt v. Rodt in Bern, und wegen wertvollen Ratschlägen, sowie persönlichen Empfehlungen vor allem Herrn Prof. J. R. Rahn und auch den Herren Dr. Dr. Escher, Brun, Ganz und Zeller-Werdmüller in Zürich verpflichtet. In Basel kamen mir Herr Dr. Daniel Burckhardt, in Schaffhausen Herr Reallehrer J. H. Baeschlin und die Familien Peyer-Neher, sowie Peyer-Imhof, wie bereits früher, in dankenswertester Weise entgegen. Ebenso muss ich bei Erwähnung der Schaffhauser antiquarischen Gesellschaft der Unterstützung seitens des Herrn Kantonbaumeisters Bahnmaier noch gedenken.

Im Inland sind mir die Herren Galerieinspektor Dr. Koelitz in Karlsruhe und Bibliothekar Dr. Hampe in Nürnberg in verbindlichster Weise an die Hand gegangen. Ich darf nicht schliessen, ohne der nützlichen Fingerzeige zu gedenken, die mir die Herren Universitätsprofessoren Ficker und Thraemer in Strassburg, sowie Herr Geheimrat Thode in

Heidelberg gaben. Für die bereitwillige Beantwortung archivalischer und bibliographischer Fragen bin ich Herren Archivdirektor Dr. Winckelmann und Bibliothekar Dr. Schorbach, für sonstige Auskunft Herren Dr. Seyboth und Conservator Binder, sämmtliche in Strassburg, zum Dank verpflichtet.

Strassburg i. E., Ende Juni 1901.

A. Stolberg.



ERSTER TEIL.



I.

Biographie.

Zu den Künstlern, die das Erbe Holbeins übernommen und als letzte bedeutende Maler die Umprägung des Stils der Spätrenaissance in deutsche Formen vollendet und dabei die Wandlung zum Barock mit eingeleitet haben, zählen an erster Stelle die beiden Schweizer Tobias Stimmer von Schaffhausen und Jost Amman von Zürich. Auf dem Boden der Heimat — wie Manuel und Urs Graf — sind sie freilich nicht geblieben, da die Beschäftigungsbedingungen dort für sie nicht in genügendem Masse vorhanden waren, und wie der Augsburger Holbein zu vollerer Reife erst auf Schweizer Boden gedieh, so haben sich die Eidgenossen Amman und Stimmer erst in Reichsdeutschen Landen völlig auf die Höhe ihrer erstaunlichen Schaffenskraft gehoben, auf der beide namentlich die Kunst des Holzschnittes «bis zum Ende des Jahrhunderts in seiner Schönheit und Volkstümlichkeit bewahrt haben». — Wenn Ammans Verdienste hauptsächlich auf dem Gebiet der Bücherillustration liegen und damit eigentlich erschöpft sind, so geht Tobias Stimmer bei einigen Amman und auch andern zeitgenössischen Schweizer Künstlern verwandten Zügen an Kraft und Vielseitigkeit seinen Landsleuten voraus und ähnelt in den Grundzügen seines Könnens mehr dem grossen Schwaben, dem er auch hinsichtlich der Kürze der Lebenszeit schicksalsverwandt ist.

Zu den bereits von J. H. Baeschlin[1] und dem Verfasser[2] über das Leben Tobias Stimmers veröffentlichten Nachrichten, die wir hier nochmals wiederholen müssen, fügen wir einige neue und wichtige im Strassburger Stadtarchiv gefundene Daten hinzu.

Tobias Stimmer ist am 17. April 1539 in Schaffhausen geboren. Seine Familie gehörte nicht zu den alten Schaffhauser Geschlechtern, da sein Vater Christoph Stimmer erst 1535 aus Burghausen bei Salzburg eingewandert und als Lehrer an der Volksschule angestellt worden war. Neben seinem Lehramte befasste er sich mit Anfertigung kunstvoller Büchereinbände, die ebenso wie Glasgemälde eine Leidenschaft des nordischen Renaissancemenschen waren. Christoph Stimmer war zwei Mal verheiratet. Aus seiner zweiten Ehe mit Elisabeth Schneller von Rheinau, die mit zwölf Kindern gesegnet wurde, stammt als Erstgeborener der Maler Tobias.

Ueber Tobias' Erziehung zum Künstler ist ebensowenig bekannt wie über die seines Bruders, des Glasmalers Abel Stimmer. Berthold Haendcke hält es in seiner Geschichte der Schweizerischen Malerei im XVI. Jahrhundert[3] für möglich, dass Tobias vorübergehend in Zürich bei Hans Asper (1499 bis 1571), der wahrscheinlich ein Holbeinschüler war, beschäftigt gewesen ist. Seine Hypothese stützt sich auf die beiden 1564 entstandenen berühmten Stimmerschen Bildnisse des Pannerträgers Schwytzer von Zürich und seiner Gattin Elisabeth Lochmann (bei J. H. Baeschlin a. a. O. S. 5 heisst sie «Barbara»), die jetzt ein vornehmer Schmuck des Basler Museums sind. Weder Joh. Caspar Fůesslin in seiner «Geschichte der besten Künstler in der Schweitz»,[4] wo er «die Nachrichten von

---

[1] «Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1880, enthaltend Schaffhauser Glasmaler des XVI. und XVII. Jahrhunderts II. von J. H. Baeschlin.»

[2] A. Stolberg, «Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg». Strassburg 1898.

[3] Dr. Berthold Haendcke, «Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert diesseits der Alpen und unter Berücksichtigung der Glasmalerei, des Formschnittes und des Kupferstiches». Aarau 1893.

[4] «Joh. Caspar Füesslins Geschichte der besten Künstler in der Schweitz». 5 Bände. Zürich 1769—1779.

diesem berühmten Manne» als «sehr sparsam und unvollständig» bezeichnet, noch J. R. Füssli[1] oder dessen Sohn Hans Heinrich Füssli[2] wissen in ihren allgemeinen Künstlerlexicis (1779 bez. 1806 ff.) näheres über des Malers Jugendzeit. «Erst 1562 wird sein Name genannt und zwar in einer Weise, die vermuten lässt, er habe sich damals in der Fremde aufgehalten» (Baeschlin a. a. O. S. 5). Im Gegensatz zu Andreas Andresen[3] und in Uebereinstimmung mit Salomon Voegelin[4] halten wir, wegen Stimmers Malweise, die in ihren weichen Umrissen und im Leuchten der Farbe stark an Venetianisches erinnert — wenigstens bei den Strassburger Gemälden — einen in der Lagunenstadt wenn auch nur vorübergehend stattgehabten Aufenthalt des Meisters für möglich. Diese Annahme findet ferner ihre Unterstützung in der auffallend Italienischen Physiognomie einiger architektonischer Entwürfe (Tafel XV und XIX), über die an späterer Stelle im Einzelnen ausführlich gehandelt wird.

Von 1565 an, in welchem Jahr nach Haendcke (a. a. O. S. 325) das Brustbild des Junker Martin Peyer, jetzt in der Stadtbibliothek in Schaffhausen, entstand, war Stimmer wieder in seiner Vaterstadt, wo er wohl noch Ende der sechziger Jahre — vor seiner dauernden Uebersiedelung nach Strassburg — andere Mitglieder der Familie Peyer und die noch jetzt gut erhaltene Fassade des Hauses «zum Ritter» malte. Die Fertigstellung dieser Freskomalerei ist 1570 erfolgt. Tobias, der bis zu diesem Zeitpunkt mit seinen Brüdern, dem Glasmaler Abel und dem Formschneider Hans Christoph zusammen eine Werkstatt gehabt haben mag, wurde dadurch berühmt. Jetzt besass die Schweiz wieder einen Freskoschmuck, wie er seit fünfzig Jahren, als Holbein mit gewaltigen Phantasie-Architekturen die Mauerflächen des Hauses «zum Tanz» in Basel bekleidet hatte, noch nicht wieder entstanden war. Die Scheinarchitektur tritt bei dieser Arbeit Stimmers als weniger gelungener Teil mehr zu-

---

[1] J. R. F. . . ., «Allgemeines Künstlerlexikon». Zürich 1779. 1. Bd.

[2] H. H. Füssli, «Allgemeines Künstlerlexikon II». 5 Bände. Zürich 1806—1820 («Neue Zusätze» etc. Erstes Heft A, Zürich 1824).

[3] Andreas Andresen, «Der deutsche peintre-graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher» etc. 3 Bände. Leipzig 1864/66. Band III, S. 7 ff.

[4] F. Salomon Voegelin, «Fassadenmalerei i. d. Schweiz». Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. Band IV, 1882. S. 303/305 u. 331/338.

rück; dem humanistischen Geschmack der Zeit gemäss sind es vornehmlich allegorisch umgestaltete Scenen aus der antiken Mythologie und römischen Geschichte, sowie ein Triumphzug, welche die Bedeutung des Künstlers den Zeitgenossen offenbarten. Die Fresken am «Ritter» sind dank guter Technik und günstigem Geschick bis zum heutigen Tage unversehrt geblieben. Der aus dem Giebel heraussprengende Curtius findet sich allerdings schon in Baseler Arbeiten Holbeins, ja er ist geradezu eine Kopie darnach, doch war Stimmers römischer Ritter auch ein weltbekanntes Schaustück, wie uns zeitgenössische Berichte darlegen.[1] — Man könnte annehmen, dass diese im 16. Jahrhundert weitverbreitete Sitte Häuserfassaden künstlerisch zu bemalen den Schaffhauser Meister nach Strassburg geführt habe, wo die Farbenherrlichkeit der bemalten Patrizierhäuser (z. B., das Eckhaus Herrn Conrad Meyers in der Münstergasse, «da auch die Kayser abgemalet stehen» [2] und «das schöne grosse gemolde Hüss in der Schildgassen»[3] den Ruf der «wunderschönen Stadt» entschieden mitbegründete, und wo die sehr wohlhabende Bürgerschaft unserem Maler genügende Beschäftigung hätte bieten können,[4] doch liegt eine direkte greifbare Veranlassung zur Uebersiedlung nach Strassburg vor. Diese Veranlassung knüpft sich an den berühmten Namen eines Sohnes der Stadt, des Mathematikers Konrad Dasypodius. Als Gegenwidmung auf seine dem Senat von Schaffhausen 1566 gewidmete Ausgabe von Euklids Geometrie erhielt er einen silbernen Becher, im Werte

---

[1] Zur Litteratur über das «Haus zum Ritter» ist hier zu erwähnen: Joachim Sandrart, Teutsche Academie II, Nürnberg 1675. S. 254. Samuel Pletscher, «Die Fresco-Malereien von Tobias Stimmer am Hause «Zum Ritter» in Schaffhausen». Die illustrierte Schweiz. II. Jahrgang. 1872. S. 122/24 u. 134/35. — Wilhelm Lübke, «Geschichte der Renaissance in Deutschland», I. (Stuttgart 1882.) — Berthold Haendcke a. a. O. S. 326 ff. — J. H. Baeschlin a. a. O. S. 6. — Gustav Schneeli, «Renaissance in der Schweiz». S. 101. (München 1896.)

[2] Reuss, Kleine Strassburger Chronik. Strassburg 1889.

[3] Bühelers Chronik, Ed. Dacheux, Strassburg 1887. La chronique Strasbourgeoise de Sébald Büheler, fragments recueillis et annotés par l'abbé L. Dacheux Nr. 481. Zum Jahr 1570 verzeichnet.

[4] Die Protokolle der «Herren XVer» (Strassburger Stadtarchiv) geben Einblick in einen Streit zwischen dem Glasmaler Christoph Braun und der Malerzunft. Hierbei wird eines Lehrjungen Erwähnung gethan, der «das Fachmalen bei Tobias Stimmer gelernt» habe. (Cf. auch «Strassburg und seine Bauten». S. 316. Str. 1894).

von vierzig Gulden, zu dem Tobias Stimmer die Zeichnung entworfen hatte (Baeschlin S. 6). Bei Ueberreichung dieses Geschenks hat Dasypodius ohne Zweifel erfahren, von wem der Entwurf herrührte. 1571 begann dann der schon lange projektierte Bau der astronomischen Münsteruhr in Strassburg unter Dasypodius' Leitung. Für die mechanische Konstruktion des Weltwunders hatte der Mathematiker die Gebrüder Isaak und Josias Habrecht, ebenfalls Schaffhauser, zugezogen, während die Bemalung des riesigen Baues unserem Stimmer anvertraut wurde. Dass Stimmer bereits im Sommer 1570 seinen Aufenthalt in Strassburg genommen hatte beweist eine Stelle des Taufregisters von St. Thomas. (cf. S. 17, Anm. 2) Es ist hier nicht der Ort nochmals ausführlich auf die Entstehungsgeschichte und Ausschmückung der berühmten Uhr, wegen der noch jetzt täglich zahlreiche Fremde das Münster besuchen, einzugehen, und wir möchten daher bezüglich Stimmers künstlerischem und intellektuellem Anteil an dieser grossen Arbeit auf unsere Monographie verweisen. Es ist sehr auffallend und ein wichtiges Zeugnis für die Wertschätzung des Schweizer Malers, dass gerade er einen solchen ganz hervorragenden Auftrag erhielt und den heimischen Zunftmalern, worunter der gleichaltrige Dietterlin war, vorgezogen wurde. Baeschlin (a. a. O. S. 7.) mag wohl recht haben, «dass der Meister um jene Zeit mancherlei Angriffen ausgesetzt gewesen zu sein scheint». Er beruft sich dabei auf die Zeichnung des Flugblattverkäufers bez. Verläumders im Besitz des histor.-antiq. Vereins zu Schaffhausen, über die wir an ihrem Orte Nr. 41 (Tafel IX) ausführlicher handeln werden. In der Zitierung der Aesop'schen Fabel über die Fehler der Menschen und in den Schlussworten liegt allerdings Polemik, die gegen Dietterlin und die Zunft zur Stelz überhaupt gerichtet gewesen sein könnte. Hier in Strassburg, wo ihn die Thätigkeit an der Uhr bis 1574 stark in Anspruch nahm, wurde Stimmer auch mit namhaften Männern bekannt und befreundet, die für seine weitere Entwickelung und Beschäftigung bedeutsam wurden. Ausser dem Satiriker Fischart, mit dem der Maler auch einen wahlverwandten Zug gehabt hat wie seine didaktischen Zeichnungen in Basel und Schaffhausen, von denen noch gesprochen werden wird, und vor allem seine schalkhafte Dichtung «Come-

dia» darthun, begegnete Stimmer in Strassburg, das im Verein mit Basel damals die Führung in der deutschen Typographie hatte, auch den grossen Druckern und Verlegern Theodosius Rihel und Bernard Jobin, Fischart's Schwager. Was er für diese und Sigmund und Hieronymus Feyrabend in Frankfurt und auch für Thomas Gwarin in Basel — für letztere beide möglicherweise schon in seiner Schaffhauser Werkstatt — zum Teil mit seinem Schüler Christoph Murer gezeichnet und so neben seinem Landsmann Jost Amman zum letzten Aufblühen der Holzschnittillustration und Bücherornamentik, ehe der Kupferstich und die Aetzung an Stelle des bisherigen Vervielfältigungsverfahren trat, beigetragen hat, darüber giebt Andresen a. a. O. auf 210 Seiten gründliche Auskunft. Wenn wir zu der energischen Arbeitsleistung dieses Gelehrten eine Ergänzung hinzuzufügen imstande sind (Anhang III), so verdanken wir dies einem vollständigeren Bibliotheksmaterial, als es dem so gründlichen Chalkographen trotz allen seinen Bemühungen zu Gebote stand. Zu den bisher noch nicht vollständig aufgeführten Zeichnungen Stimmers für den Formschnitt gehören z. B. seine Illustrationen zum Strassburger Kirchengesangbuch von 1616 und Fischarts Till Eulenspiegel, dessen flott aus dem Leben gegriffene und keck gezeichnete Figuren an die Federzeichnungen in der «Comedia» erinnern, welch' letztere dem verdienten Andresen auch unbekannt geblieben war.

Aus der Zeit der siebziger Jahre ist auch noch des grossen von siebzig Orten beschickten Preisschiessens in Strassburg zu gedenken und der damit in Verbindung stehenden zweiten Reise des Züricher Hirsbreitopfs, dieses glänzenden Zeugnisses für die Dauerhaftigkeit des guten Verhältnisses zwischen beiden mächtigen Städten. Stimmer gewann in dem Hauptschiessen einen wertvollen Becher und zur Erinnerung an das berühmte Schützenfest schuf er jene grosse figurenreiche Darstellung für den Holzschnitt, die uns, wenn auch etwas flüchtig gezeichnet, noch jetzt ein unmittelbares Bild der Festlichkeiten giebt. [1] Solchen Kultur- und Sittengeschichtlich interessanten «Momentbildern» des Meisters werden wir später noch einigemale begegnen.

---

[1] Man vergleiche auch: August Schricker, «Strassburger Freischiessen v. J. 1576» mit Lichtdruckfacsimile. Str. 1880.

Im selbigen Jahre 1576 erschien auch Stimmers bedeutendstes Holzschnittwerk «Neue Künstliche Figuren Biblischer Historien» bei Thoma Gwarin in Basel. Obgleich Andresen a. a. O. auf 27 Seiten von Grund aus darüber gehandelt hat, sei es doch gestattet, dieses Hauptwerkes auch hier mit einigen Worten nochmals zu gedenken. Ueber diese «künstlichen Figuren Biblischer Historien» sagt Sandrart a. a. O., «dass sie wohl seine Lehrschule der Jugend genannt werden, weil auch die Allerberühmtesten kein Abscheu getragen, ganze Bilder und Historien zu ihren Studien, nachzuzeichnen und nachzumahlen. Also bekannte mir anno 1637 der berühmte Peter Paulio Rubens, als ich ihm auf seiner Reiss durch Holland aufgewartet, in dem Amsterdamer Frachtschiff nach Utrecht, dass er in seiner Jugend dasselbe meistens nachgezeichnet habe und möge in Wahrheit für ein besonderes Kleinod unserer Kunst gehalten werden.» [1] Die Verse zur Bilderbibel sind von Fischart, der auch bereits den Ausdruck «stimmerisch» von der Art des Künstlers anwendet [2] und sich überhaupt sehr für den Schweizer Maler interessiert hat. Stimmer wurde derzeit in Strassburg bereits «der kunstberühmte und wolgeachte» von ihm genannt und zu «fleisiger reissung» ermahnt, «dieweil ein bewährter Meister nichts alls bewärts könn leisten». Ein langsames Arbeiten war dadurch bei dem Künstler völlig ausgeschlossen und in dieser Hinsicht kann man den Vorwurf des Manierismus, der

---

[1] Es ist hier wohl der Ort die Legende von dem Stimmerbildnis, das Rubens gemalt haben soll, kurz zu berühren, da sie vor nicht langer Zeit wieder aufgetaucht ist. Antonij Valabrègue gibt in seinem Aufsatz «le musée de Bâle» (Gazette des Beaux-Arts, T. XVII, 1897. S. 130 ff.) noch einmal die Behauptung Mariettes, des Verfassers des «Tracté des pierres gravées», Paris 1750 (Ludwig dem XV. gewidmet), wieder, dass er dieses posthume Porträt des Schweizer Malers besitzte: . . . le célèbre amateur (Mariette) ajoute qu'il possédait ce precieux ouvrage dans sa collection. Ce dessin au bistre et rehaussé de blanc, entouré d'une bordure historiée et décorée de deux Termes, passa en effet en vente avec la collection Mariette en 1775». Abgesehen davon, dass wir auch sonst nirgendwo noch eine Erwähnung dieses angeblichen Stimmerbildnisses gefunden haben, ist es auch an und für sich nicht denkbar, dass ein wahrhafter «Rubens» so klang- und spurlos verloren gegangen sein soll. — Was Valabrègue in seinem zitierten Aufsatz über Stimmer selbst sagt, bewegt sich im ausgefahrenen Geleise und bringt nicht das geringste Neue.

[2] «auff gut Michelangelisch, Holbeinisch, Stimmerisch» u. s. f. (Accuratae effigies, 1582.)

ihm von der modernen Kunstforschung, namentlich von Andresen, gemacht worden ist, durchaus begreifen, wenn wir auch Veranlassung haben, wie sich später zeigen wird, diese Einwendung abzuschwächen. Stimmer hat achtundzwanzig Werke, von denen siebenundzwanzig bei Andresen a. a. O. aufgezählt sind, teils selbst ganz illustriert, teils bei deren Illustrierung mitgewirkt! [1] Aus der ebenfalls grossen Anzahl seiner Einzelblätter seien hier ausser dem schon erwähnten Hauptschiessen zu Strassburg und zahlreichen Signeten für die dortigen Drucker [2] besonders zwei Arbeiten erwähnt, die wegen des Strassburger Lokalinteresses und hinsichtlich der Technik Beachtung erfordern. Es sind die in der italienischen Art des Clairobscur ausgeführten Schnitte nach den Standbildern am Südportal des Münsters «Christentum» und «Judentum». In zeichnerischer Hinsicht darf man freilich gerade diese Blätter als oberflächlich bezeichnen. Ueber eine Anzahl anderer, für Strassburg noch interessanter Schnitte, wolle man die erwähnte Monographie des Verfassers S. 27, Anm. 3, vergleichen.

Im weiteren Verlauf der siebenziger Jahre des Jahrhunderts ist Stimmer auch ausserhalb Strassburgs thätig gewesen. Joh. Caspar Füssli a. a. O. berichtet uns, dass der Künstler zu Frankfurt am Main seine Kunst an Häusern, aus Mangel an anderer Arbeit, «verschwendet» habe. Diesen Beweggrund bezweifeln wir, dass der Meister aber auch auswärts Freskoarbeiten ausgeführt hat, steht fest und ein später eingehend behandelter Entwurf der Bemalung einer Fassade (Basel, Nr. 16, Tafel XI) kann für Frankfurt komponiert gewesen sein. Alle diese Werke — bis auf die erwähnte erste verheissungsvolle Malerei am «Ritter» in Schaffhausen sind verloren gegangen und nicht einmal mehr durch Kopien bekannt.

Ende der siebziger Jahre des Jahrhunderts muss Stimmer bereits einen hervorragenden Ruf besessen haben, was aus einem bedeutenden und sehr ehrenvollen Auftrag hervorgeht, der ihm um diese Zeit zufiel. Er wurde nämlich nach Baden berufen, um zur Ausschmückung des grossen Saales im «Neuen Schloss»

---

[1] Die «Comedia» ist hier nicht zugezählt.

[2] Man vergleiche auch A. F. Butsch, «die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance», II. Leipzig und München 1880.

eine Ahnengallerie des Markgrafenhauses zu schaffen und das Spiegelgewölbe mit Fresken zu zieren, wobei nach der Sitte der Zeit die Allegorie stark herangezogen wurde. Die Wände waren mit den Bildnissen der Fürsten des Badischen Hauses in mehr als Lebensgrösse geschmückt und unter ihnen zog sich ein Fries mit den Brustbildern der deutschen Kaiser hin. Dazu kamen noch Darstellungen der Monate und der Zeichen des Tierkreises (die wohl an die gleichen Gegenstände bei der Strassburger Uhr erinnert haben mögen!) mit entsprechenden lateinischen und deutschen Versen. Am einen Ende des Saales sprang ein achteckiges Erckerzimmer vor, das die Krönung der unteren Altarnische der Kapelle bildete. Es war ebenfalls durch Stimmer mit Wandgemälden geschmückt worden.[1] Haendckes Vermutung a. a. O., dass die Bilder der Markgrafen noch erhalten seien, ist jedoch nicht haltbar. 1689 sind Stimmers Originale in Baden durch die Franzosen vernichtet worden; in der jetzigen Ahnengallerie im Schlosse ist auch nicht einmal eine mittelbare Kopie nach dem Meister. Die jetzt dort vorhandenen Bilder sind spätere, ebenfalls freie Erfindungen. Ebenso sind die im «Zähringermuseum» in Karlsruhe aufbewahrten kleinen Ahnenbilder «absolut unkritisch». Dagegen könnten nach unserem Dafürhalten die beiden Fresken in der Altarnische der Schlosskapelle, die Heiligen Georg und Florian, die ganz den Stempel der Spätrenaissance tragen, noch von Stimmer herrühren. Freilich sind die heiligen Männer durch hässliche Uebermalung geradezu Zerrbilder geworden! Welchen prächtigen Gesamteindruck das Ganze aber gemacht hat, dafür haben wir dank Baeschlin a. a. O. S. 7 ff. ein wertvolles und interessantes zeitgenössisches Zeugnis. Am 29. März 1580 besucht der junge Ulmer, der Sohn des Schaffhauser Reformators Johann Conrad Ulmer, die Gemälde-Gallerie im Schloss zu Baden und äussert in seinem nächsten Briefe «er habe hier Gemälde Stimmers gesehen, wie er sie in seinem Leben nie gesehen». Aus einem anderen Bericht des Sohnes Ulmer, der auch den ausserordentlichen Fleiss des Malers erwähnt, geht hervor, dass Stimmer

---

[1] Wilhelm Lübke, nach dem Jesuitenpater Gamans. («Geschichte der Renaissance in Deutschland, I, S. 288).

sich zwar in Baden «damals oft aufhielt», aber in Strassburg wohnte, obgleich er sich um das Jahr achtzig im Dienste des Badischen Markgrafen befand. Allerdings sind beide Städte auch nur sechs Wegstunden von einander entfernt. Stimmer hatte in Baden auch ein Portrait des Dekans Ulmer begonnen, wir halten es aber für nicht sicher, ob dasselbe vollendet worden ist. — (Man wolle das im II. Teil zu Nr. 48 Schaffhausen vermerkte hierzu vergleichen.) Zu einer erschöpfenden Charakteristik des Meisters gehört aber auch die Erwähnung einer poetischen Arbeit, die in eines seiner letzten Lebensjahre fällt. Wie fast alle namhafteren Schweizer Maler des Jahrhunderts der humanistischen Strömung folgend sich auch mit der Feder bethätigten, Leute wie Manuel in hohem, andere wie die Murer im geringeren Grade, so ist auch Stimmer einmal heiterer Laune unter die ausgelassenen Dichter der Fastnachtsspiele gegangen und behandelt in seiner «Comedia»[1] flott und keck ein verfängliches Thema. Jacob Baechtold weist dem lustigen Stück sogar einen besonders hohen Platz in der Litteratur des 16. Jahrhunderts an.[2] Auch hinsichtlich dekorativer Buchillustration müssen wir des Werkchens gedenken. Stimmer hat zu seiner Dichtung die Zeichnungen mitten aus dem bürgerlichen Leben herausgegriffen und im Manuskript frisch hingeworfen. Hier bleibt die Illustration nicht unruhig — wie manchmal auch in der Bilderbibel — ausserhalb des Textes, hier ist sie wirklich in den Stoff hineingewachsen. Frau und Magd, Pfarrer, Bauer, Bürger, äusserst lebendig in Bewegung und Handlung, stehen doch in kerniger Sicherheit auf ihren Füssen. Hier war Stimmer ein wahrer Illustrator, ohne jede Anlehnung; überall herrscht ein glücklicher Realismus! Diese aus dem zeitgenössischen Leben herausgegriffenen Gestalten sind um so schätzbarer als der Künstler, im Gegensatz zu anderen Meistern, vor allem Dürer, Graf, Manuel und Amman, die un-

---

[1] «Comedia Ein nüw schimpff spil von zweien Jungen Eeleuten wie sey sich in fürfallender reiß beiderseitz verhalten gestellt durch T. S. V. S. M. Año 1580 den 22t decemb.» Originalmanuscript in Schaffhausen. Facsimileausgabe von Dr. Jacob Oeri. Frauenfeld 1891.

[2] Jacob Baechtold, «Geschichte der Deutschen Litteratur in der Schweiz». Frauenfeld 1892.

mittelbare Umgebung nicht häufig dargestellt hat. In seiner Bilderbibel z. B. begegnen wir nirgends einem Strassburger Interieur oder einer Strassburger Bürgersfrau! Das Studium der Italienischen Kunst hatte Stimmer diese glückliche Unbefangenheit zum grossen Teil genommen und nur in seinen Scheibenrissen, die in unmittelbarster Beziehung zu Zeit und Zeitgenossen standen, bringt er ab und zu, wie sich zeigen wird, reizende, genremässige Bildchen aus dem Leben seiner Umgebung.

Betreffs einiger unter Stimmers Namen existierenden Porträts, die wohl wesentlich auf die Angaben J. H. Baeschlins hin in der Litteratur noch genannt werden, ist jedwede Skepsis am Platze! Das kleine Oelporträt eines bärtigen Mannes aus der Sammlung des Direktor Harder in Schaffhausen ist in den Besitz der Familie von Meyenburg (früher in Schaffhausen, wo sie auch den «Ritter» besass) in Dresden, bez. Herliberg bei Zürich, gekommen. Nach unserem Erachten ist dieses sonst tüchtige Bildchen nicht von dem Meister. Das «Selbstporträt» in der ehemals «Prehnschen Sammlung» in Frankfurt a. M., das von einigen auch für Stimmer in Anspruch genommen wird, konnten wir nicht mehr ermitteln. Es muss wohl verschollen sein! Es liegt dem persönlichen Empfinden jedes Sammlers sehr nahe bezüglich ihrer Autorschaft unbeglaubigte Werke auf einen möglichst vornehmen Namen zu taufen, wenn auch nur entfernte Anzeichen vorhanden sind. Dieser entschuldbare Glauben dürfte bei dem einen und anderen der angeblichen «Stimmer» zu berücksichtigen sein, auch bei dem Porträt des Josias Murer in der Züricher Stadtbibliothek. Einige in Schaffhausen noch vorhandene Originale des Meisters, die Mitglieder alter Schaffhauser Geschlechter darstellen und noch heute zum grösseren Teil im Besitz der Nachfahren sind, werden später ausführlich behanhelt werden.

Ausser den schon eingangs erwähnten Schaffhausern und Stimmers Bruder Josias, war auch noch Abel Stimmer, der Glasmaler, dauernd in Strassburg ansässig. Es ist uns gelungen ein Zeugnis dafür aus den Registranden des Strassburger Stadtarchivs beizubringen.[1] Ja, man kann geradezu von einer Kolonie

[1] Strassburger Stadt-Archiv, Registranda 1582 S. 129, Monographie S. 5, Anm. 2.

hervorragender Schweizer in der Reichsstadt sprechen! Zu den Habrechts und Stimmers gesellten sich noch die Züricher Bartholomäus Lingg und Christoph Murer, letzterer als Stimmers Hauptschüler. Wenn Nagler[1] in Hinsicht hierauf von einer «elsässisch-schweizerischen Schule» spricht, so ist das wohl ein glücklicher Ausdruck, denn die deutschen Maler Friedrich Brendel und die Dietterlins (Eucharius und Wendel) können bei der nahen räumlichen Berührung nicht ohne gegenseitige Beeinflussung mit den vorhergenannten Künstlern im Verkehr geblieben sein. Wie Hermann Meyer nachweist, hat «1581 Bartholome Lingkh von Zürich [2] das Burgkrecht kauft und will zur Stelzten [3] dienen». Tobias Stimmer, der in Strassbuug beim Rat hochangesehen war, wofür wir in unserer Monographie S. 29 Anm. 3 den urkundlichen Beleg bringen, erwarb erst — nach mindestens zwölfjährigem Aufenthalt in der Stadt! — am 22. Oktober 1582 das Bürgerrecht (Bürgerbuch II, Stadtarchiv)! [4] Auffallend ist es, dass der Meister auch in dem Schaffhauser Steuerbuch angeführt wird, das im November 1582 angelegt wurde und dass er noch in dem Verzeichnis der wehrpflichtigen Mannschaft der Gesellschaft «zun Kaufleuten» von 1589 vorkommt.[5] Unserer früher ausgesprochenen Vermutung entgegen ergiebt sich daraus, dass Tobias Stimmer nicht in seiner Vaterstadt gestorben ist und sich dort im Sommer

---

[1] Nagler, Die Monogrammisten, Band I bis V. München 1858/79.

[2] Bartholomäus Lingg (Lingk,. Bei Hermann Meyer «die schweizerische Sitte der Fenster-und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrh.» (Frauenfeld 1884) S. 259, finden wir Lingg unter den «auswärts niedergelassenen Zürcher Glasmalern» unter Strassburg. Es heisst hier: «Thätig II. Hälfte des XVI. u. Anfang des XVII. Jahrhunderts und dessen Söhne Lorenz u. Hans Conrad» Es folgen die Belege nach dem Strassburger Bürgerbuch und den Zivilstandsregistern. Die Söhne gehen uns hier nichts an. Es heisst dann weiter: «In Verkehr finden wir ihn (den Vater) mit Christ. Murer, Abel Stimmer, dem Schaffhauser Maler, Isaak Habrecht, dem Schaffhauser Uhrenmacher» u s. f. In der Karlsruher Sammlung finden wir seine Signatur ₤ häufig, einmal auch seinen ausgeschriebenen Namen.

[3] Die Zunft zur Stelz (Stelzengasse) war der Verband für die Arbeiter in Edelmetall, Buchdrucker und verwandte Gewerbe, und ihr waren auch die Maler zugeteilt. Strassburger Stadtarchiv, Zunft zur Stelz. Articul-Buch.

[4] «Thobias Stimer vonn Schaffhaussen der maller hatt dass Burgrecht kaufft unnd will zuer steltzen dienen acttum denn 22. VIIIbr 1582». Strassburger Stadtarchiv, Bürgerbuch II (Notiz Dr. Winckelmanns).

[5] J. H. Baeschlin a. a. O., S. 10

1583 auch nicht aufgehalten haben kann, wie indirekt aus einer Stelle im XX. Protokoll vom 5. Oktober 1583 S. 84 (Strassburger Stadtarchiv) hervorzugehen schien.[1] Sonst wäre nur möglich, dass der Meister aus irgend einem Grunde seine Aufnahme in die Strassburger Bürgerschaft verheimlichte, oder dass es einen zweiten jüngeren Tobias Stimmer gab, was ja bei der häufigen Wiederkehr der beliebten biblischen Vornamen durchaus möglich ist.[2] Für einen wenn auch vorübergehenden Aufenthalt des Malers während seines letzten Lebensjahres in der Vaterstadt spricht wiederum das Vorhandensein zweier Monogramme mit der Jahreszahl 1583 auf zwei Porträts in Schaffhausen, die später zu besprechen sind.

Ueber Stimmers Todesdatum gab es bisher die verschiedensten Vermutungen, die wir in der Monographie über die Malereien an der Strassburger Münsteruhr S. 30 zusammengestellt haben. Zur Ergänzung dieser Aufzählung sei noch Friedrich Latendorfs Verlegung des Todesjahres auf 1587 genannt.[3] Wenn von uns, gestützt auf die oben angegebene Stelle im Strassburger XX. Protokoll und auf die von J. H. Baeschlin bereits herangezogene Notiz im ältesten Taufbuche des Schaffhauser Stadtarchivs (cf. Monographie S. 30. und Anhang I) früher die Behauptung aufgestellt wurde, dass der Meister im Sommer 1583 gestorben sei, so waren wir damit der Wahrheit ziemlich

---

[1] A. Stolberg a. a. O., S. 30.

[2] Um diesen Widerspruch zu lösen, wandten wir uns brieflich an Herrn Archivar Rüeger in Schaffhausen. Da Genannter aber inzwischen aus dem Leben geschieden war, hatte Herr J. H. Baeschlin die Güte uns eine ausführliche Antwort zukommen zu lassen, aus der wir folgendes zitieren: «Um dieselbe Zeit (d. h. Martini 1582) wurde in Schaffhausen ein frisches Steuerbuch angelegt, das u. a. den Eintrag enthält: Tobias Stimmer, seine Schwester Esther, seine Brüder. Ich nehme an, dass der Name eben einfach aus dem früheren Verzeichnis in das neue übertragen wurde. . . . In ähnlicher Weise ist wohl der Name Tobias Stimmer im Reisrodel, d. h. im Verzeichnis der wehrpflichtigen Mannschaft der Zunft zun Kaufleuten bis 1589 fortgeführt worden. Wahrscheinlich war seine Aufnahme in's Bürgerrecht von Strassburg in Schaffhausen nicht bekannt». — Letzterer Annahme müssen wir uns anschliessen. Jost Amman bekommt in Nürnberg 1577 bereits das Bürgerrecht g e s c h e n k t. — J. C. Füssli a. a. O., I, 560, bemerkt ausdrücklich, dass er sein Zürcher Bürgerrecht dabei aufgegeben habe.

[3] Robert Naumann, Archiv für die zeichnenden Künste. Leipzig 1857. S. 168.

nahe gekommen! Bei unseren Nachforschungen im Strassburger Stadtarchiv war uns der erste Band von «Wenkers Collectanea historico politica» merkwürdigerweise nicht in die Hände gekommen. Dr. Winckelmann, der Direktor des Strassburger Stadtarchivs, hatte mehr Glück, und so stellte sich heraus, dass im bezeichneten Konvolut unter Nr. 102 eine Kopie der Grabschrift Tobias Stimmers vorhanden ist, die weiter unten in wörtlicher Abschrift steht. Die Kopie steht in einem lateinischen Originalschreiben eines Gelehrten (man sieht wie es in Briefform zusammengefaltet gewesen ist), der sich mit «M. J. B. Prl.» zeichnet, an Sebastian Müg v. Boofzheim (den Jüngeren), welcher als eifriger Archaeologe und Inschriftensammler bekannt ist († 1624, sein handschriftliches Werk «monumenta in ecclesiis et claustris Argentinensibus» ist leider mit der alten Stadtbibliothek zu Grunde gegangen). Der Verfasser des Briefes ist nicht mehr festzustellen; er war dem Inhalt des Schreibens nach zu urteilen mit Müg befreundet und gedachte ihm durch Zusendung einer Reihe Abschriften von Epitaphien eine Freude zu machen. Ausser Stimmers Grabschrift finden wir in dem Brief die anderer berühmter Strassburger, sowie ferner die des Kaiser Maximilian, des Markgrafen Albrecht Achilles u. s. w. Das Datum des Briefes lautet — ohne Ortsangabe, wahrscheinlich aber Strassburg — «pridie convers. Pauli apostoli Ao 99» also 24. Januar 1599. Der Brief fängt mit einem Neujahrsglückwunsch an Müg und die Seinen an. — Die Grabschrift Tobias Stimmers lautet:

«Thobiae Stimmero Scaphusiano
Viro optimo, picturae, architecturae,
Geometriae peritiss. artifici,
Saeculi sui Apelli,
Immortalib. mortali manu factis operib.
Clarissimo, morte immatura defuncto
an. aet. XLV. sal. M. D. XXCIV.
Prid. Id. Januar. M. P.

Dum vivas hominum facies et corpora rerum
Artifici pingit tambene viva manu:
Quam bene vel Zeuxis pinxit vel Cous Appelles
Invidet et me sic, Mors superabis, ait
Quam donas aliis Vitam tibi dempsero Mortis

Sic, post lustra novem, vi superatus obit
Stimmerus, vita bonus, et bonus arte Magistra
Quarta dies Jani cui nimis atra fuit
Pro misera vita, vitam tamen ille beatam
Accipit: et coelo non moriturus ovat.

Das Gedicht ist schwerfällig; die Wahrheit des Jahresdatums anzuzweifeln, dafür liegt kein Grund vor! Ein Widerspruch liegt aber in der Angabe des Tages. In der Ueberschrift heisst es: «Prid. I d. Januar», also 12. Januar, unten «Quarta dies Jani» etc., also der 4.! Was ist das Richtige? Wir halten uns an die zweite Angabe, da der Verfasser des Epitaphs prosodisch schrieb und an der Stelle ein Verschreiben von quarta für duodecima ausgeschlossen ist. Die erste Angabe dürfte lediglich auf dem Schreibfehler «Id» für «nonas» beruhen, denn pridie Nonas ist eben der 4. Januar. Also starb Tobias Stimmer am 4. Januar 1584.[1]

In wie hohem Ansehen Tobias Stimmer auch als Bürger in Strassburg stand, dafür giebt es das bereits in der Monographie S. 29 Anm. 3 erwähnte urkundliche Zeugnis und ebenso sind Belege für das Bild vorhanden, das man sich von Stimmer als Mensch zu machen hat. Er war eine frohe Künstlernatur, die den Willen zum Leben gern bejahte! Im grossen Schiessen von 1576 gewinnt er einen wertvollen Becher und dem Sprichwort entgegen hatte er auch Glück in der Frauenhuld, die ihm Maria Müller selbst innerhalb der klösterlichen Mauern bot.[2] Wenn sich Stimmer dergestalt als lebenslustiger Sohn einer derben Zeit erweist — beiläufig bemerkt ist wohl auch dem Umstand Rechnung zu tragen, dass er unvermählt blieb — so bringen andererseits diese Nachrichten den Künstler als Mensch unserem Verständnis näher!

---

[1] In dem Ende des Jahres 1900 herausgegebenen 16. «Jahrbuch des Vogesen-Clubs» bringt Adolf Schmidt in Darmstadt ebenfalls den Nachweis von Tobias Stimmers Todesdatum. Die im Strassburger Stadtarchiv entdeckte Grabschrift findet sich auch in Nicolaus Reusners «Januarius Sive Fastorum sacrorum et historicorum Liber primus», Str. 1584. Diese Angabe desselben Datums — wie Adolf Schmidt weiter anführt — findet sich wiederholt in: «Ephemeris, sive diarium historicum auspiciis Nicolai Reusneri elaboratum et consummatum ab Elia Reusnero, Francofurti, Nicolaus Bassaeus 1590, S. 3, und in Abraham Saurs Calendarium historicum, Franckfurt 1594. S. 13.

[2] A. Stolberg a. a. O., S. 29, nach Ferd. Reiber, «Küchenzettel u. Regeln eines Strassb. Frauenklosters d. XVI. Jahrh.» Strassburg 1891.

II.

Des Meisters Stil.

Wie der Stil Raphaels, Dürers, Holbeins und anderer Meister erst durch Zuhilfenahme ihrer Zeichnungen und Skizzen zuverlässig analysiert werden kann, so geben auch gerade die noch zu besprechenden Blätter, die fast sämmtlich in der schwierigen, von Stimmer virtuos gehandhabten Technik der Federzeichnung entworfen sind, eine genaue Vorstellung von der Art des Künstlers.

Stimmers Linienführung ist bestimmt und sicher! Im Allgemeinen sind seine Personen etwas hager, er überträgt die Knappheit, ja stellenweise Schärfe seines Umrisses auch auf die Auffassung des Figürlichen. So sind seine Frauen eher schlanke als üppige Erscheinungen. Bis in die kleinste zeichnerische Einzelheit hinein ist diesem Künstler, von gewissen typischen und oft wiederholten zum Inventar der Wappenrisse gehörenden Figuren abgesehen, alles gleich wichtig; sein Strich ist dabei fast durchweg fein und geistreich. Am bedeutendsten ist Stimmer da, wo er nur die Konturen giebt, z. B. beim Parisurteil (Nr. 2, Basel, Abb. II). Eine besonders feinfühlige Hand beweist auch sein Christuskind unter den Baseler Skizzen (Nr. 9, Tafel VII).

Mit dem scharfen, verstandesmässig sehenden Auge und genauem Strich verbindet sich bei dem Schaffhauser Maler eine grosse Fähigkeit die Form zu erfassen. Was Rubens in Bezugnahme auf die Bilderbibel hierzu urteilt, erwähnten wir bereits.

Die Sicherheit der Zeichnung erreicht bei Tobias Stimmer in einem Werke den Höhepunkt, das wir auch erwähnen müssen, weil es die Chalkographen bisher mangels der Signa in allzu grosser Akribie bei Aufzählung der Werke des Meisters nicht mit genannt haben. Die anatomischen Zeichnungen zu Felix Platters «de corporis humani structura et usu»[1] sind nach unserer Ueberzeugung von Stimmer geschaffen und in einer Weise gross, wie sonst kaum etwas von dem Künstler! Wie gesagt ist der Schaffhauser Maler als Zeichner der Illustrationen nirgends genannt, doch dürfte es unmöglich sein für die Zeit, in der das Buch entstanden ist, einen anderen als ihn nachzuweisen. Nur ein Meister ersten Ranges hat diese anatomischen Darstellungen entworfen. Und wenn die Bilder des Buches von Tobias Stimmer sind, so hat er sie in der Hauptsache auch selbst in Holz geschnitten; ein anderer als der Zeichner der anatomischen Darstellungen selbst hätte es so nicht fertig gebracht! Es gibt nichts in diesem Werk, das durch mangelhafte Schnittausführung verunstaltet wäre.[2]

Bei der Flächenmodellierung verwendet Stimmer zur Anlage der Schattenpartien Kreuzlagen weniger. Die dunkleren Stellen arbeitet er hauptsächlich durch einfache Parallellagen der Striche heraus. Wo er aber Kreuzschaffierungen anwendet, geschieht es mit «bewunderungswürdiger Feinheit» wie bereits H. H. Füessli her-

---

[1] «de corporis humani structura et usu Felicis Plateri Bas. medici antecessoris libri III. Basileae 1583.»

[2] J. Franck giebt in seinem Artikel über den Verleger Bernhard Jobin in Band XIV der «Deutschen Biographie», Leipzig 1881, zwei archivalische Belege für Stimmers Thätigkeit als Holzschneider. 1. Im Register von St. Thomas in Strassburg ist unter dem 4. August 1570 die Taufe eines Söhnchens Jobins auf den Namen «Tobias» verzeichnet und als Pathe der Maler **und** Formstecher Tobias Stimmer aufgeführt. 2. Bei Erwähnung eines Streites zwischen den Verlegern Theodosius Rihel (1571 bis 1597 in Strassburg) und Bernhard Jobin beruft man sich auf Tobias Stimmer in seiner Eigenschaft als Formstecher.

In Felix Platers Anatomie sind besonders die Tafeln 23 und 24 mit den Darstellungen der Muskulatur beim Manne auffallend gut geschnitten. Den Sinn in der Stärke der Kopflinien bei Tafel 23 und den Umriss des rechten Fusses bei T. 24 kann — um diese Beispiele herauszugreifen — ein fremder Formschneider schwerlich so mitempfinden. Dieses Nachgeben der Zeichnung ist namentlich beim Kopfe auf T. 23 äusserst charakteristisch. Auch die Finger auf T. 24 sind ganz vorzüglich wiedergegeben. Es soll damit noch nicht gesagt sein, dass Stimmer sämtliche

vorhebt. Ja Stimmer versteht es sogar die Modellierung nur durch einfache, weitabstehende, fast skizzenhafte Stichlagen, die beinah ganz über die Figuren hinweggehen, so zu geben, dass sich ein freies Leben daraus entwickelt, wie z. B. Bauer Gorgus und die Magd in der «Comedia» (Oeri a. a. O. S. 35) darthun. Wie er wohl der einzige Oberdeutsche Vertreter der Spätrenaissance ist, der «die Anregungen Hans Holbeins mit bemerkenswertem Erfolg übernommen hat», so versteht Stimmer, gleich dem grossen Schwaben, mit nur einfachen Strichlagen und nur mässiger Anwendung von Kreuzschraffierung ungemein wirksam zu arbeiten! Wenn ihm bei reichlicherem Gebrauch von Kreuzlagen — wie die Wangen des Christuskopfes auf dem Schweisstuch der hl. Veronica (Nr. 9, Basel, Tafel VII) beweisen — die Begrenzung zuweilen nicht recht gelingt, so ist das nicht ausschlaggebend für eine etwaige Ungeschicklichkeit in der Anwendung dieser Lagen. Wo es aber irgend geht wendet Stimmer absichtlich die einfachen Strichlagen an, mit denen er meisterhaft auszukommen versteht. Dagegen passiert ihm hie und da der Fehler, dass er der Lage der Muskeln und ihrer Thätigkeit in der Modellierung nicht völlig nachgeht — z. B. auf der Skizze «Adam und Eva» (Nr. 6, Basel, Tafel V).

An der Behandlung der Flächen und Schatten auf den getuschten Blättern ist bei Stimmer nichts auszusetzen. Hier wirkt er sicher und gut, weil die Technik zur Trennung in grosse Luft- und Schattenpartien nötigt, und die Uebergänge daher leichter sind, als bei dem minutiösen Stricheln mit der Feder. Auch legt der Meister — wie bei den Rissen im v. Grebelschen

---

Schnitte zu Platters Buch selbst verfertigt habe. Die Tafeln 20 und 21 beispielsweise könnten auch von einem Professionisten auf den Stock übertragen sein, schwerlich aber solche kraftvollen Prachtstücke wie die Köpfe der T. 45. — Unsere bereits in der Monographie über die Strassburger Münsteruhr S. 27 und oben S. 8 ausgesprochene Ansicht, dass sich der Meister auch in der italienischen Technik des Clairobscur-Schnitts selbst versucht habe («Christentum» und «Judentum») wird wohl durch obige Ausführungen weiter unterstützt. — Auch die Bilderbibel hat in ihrer zweiten Hälfte ganz besonders gute Schnitte aufzuweisen. So das Blatt mit der Ruth oder «Oelung des ersten Königs in Israel» oder Samson mit dem Stadtthor auf dem Rücken (Hirth, Liebhaber-Bibl. IV, S. 70, 73. 69,; besser noch in einer Originalausgabe); alle diese Illustrationen sind so trefflich und verständig geschnitten, dass auch hier die Vermutung naheliegt, Stimmer habe die eine oder andere selbst auf dem Stock herausgearbeitet.

Besitz in Zürich — verschiedene Lavierungen übereinander wodurch die Modellierung noch reicher wird. Unter absichtlicher Vermeidung der eine bestimmt erstrebte Wirkung leicht verwischenden Mitteltöne bedient er sich auch des Mittels Lichter auf die Tuschen zu setzen. Diese Höhung mit Deckweiss zeigt sich in mustergiltiger Weise bei den Löwen auf dem Zofinger Wappen (Nr. 18, Bern, Tafel XII), dem polemischen Blatte «Wahrheit» (Nr. 7, Basel, Tafel VI) und dem mit dem Treffen zwischen Panzerreitern und Fussvolk (Nr. 3, Basel, Tafel III). Bei dem jugendlichen Reiter auf dem Fragment zur Bemalung einer Hausfassade (Nr. 15, ebenfalls in Basel, Tafel X) hingegen hat er von diesem Mittel wohl zu ausgiebigen Gebrauch gemacht, so dass ein etwas unruhiger Eindruck entsteht. Allerdings konnte Stimmer gleich die Fernwirkung damit haben erproben wollen! Was das Lavieren im allgemeinen anlangt, so kann man sagen, dass er darin hinter Holbein nicht weit zurückbleibt!

Die Modellierung in malerischer Behandlung mit Tusche lag dem Künstler näher als die durch Strichlagen. So finden sich die gegen sein Lebensende hin gezeichneten Scheibenrisse auch mehr mit Tusche als mit Strichlagen ausgeführt, ja Stimmer steigert dabei die Wirkung, wie die Zofinger Löwen, Tafel XII, und unter den Basler Blättern namentlich der jugendliche Reiter, Tafel X, zeigen, durch aufgesetzte Glanzlichter bis auf das Aeusserste!

Hat der Schaffhauser Maler in seiner Art zu zeichnen und zu schattieren manches mit Holbein Gemeinsame, so steht er in der Darstellung der Bewegung und der Gewandbehandlung hinter ersterem nicht unerheblich zurück. Hinsichtlich des Faltenwurfes ist Stimmer stellenweise sogar noch Dürerisch. Hier ist ein besonders interessanter Wendepunkt: Anfang und Ende des Jahrhunderts berühren sich auch in der Art Tobias Stimmers wieder. Die Berührung geht aber über den Meister hinaus und wird für die Kunst des ablaufenden Jahrhunderts überhaupt von grosser Bedeutung. Auf dem Blatt mit «Justitia» (Nr. 63, Karlsruhe) z. B. oder an den Engeln, die das Schweisstuch der hl. Veronica (Nr. 9, Basel, Tafel VII) halten, sieht man scharfbrüchige, dabei aber wildflatternde Gewänder, die in

ihrem Wurf völlig Dürerisch sind. Geradezu ein Wind der Verzückung wirbelt die Gewand-Säume der musizierenden Frauengruppe auf dem Blatt «Sauls Einzug» (Nr. 8, Basel) empor und überträgt diese masslose Bewegung auf die Frauen selber, deren Obergewänder allerdings dem Sturm nicht folgen, sondern wie angeklatscht bleiben. In dieser mehr als starken Bewegung liegt bereits jene Unruhe, welche die Renaissance zum Barockstil umwandeln sollte. Es ist wohl besser hierin die Genesis eines neuen, als den Verderb des Alten zu sehen! — So kommt in engem Zusammenhang mit den Figuren die anfänglich scharfgebrochene, fast blecherne Art der Draperie mit ihren gewissermassen noch von der Schule her Dürerisch flachen Falten in Bewegung, sie wird reicher, aber zugleich auch krauser, und fängt an sich dem wulstigen des eigentlichen Barock unwillkürlich zu nähern. Die Gewandung der Justitia ist noch bewunderungswürdig, aber sie steht auf der stilistischen Grenze, die der Frauen bei Sauls Einzug ist darüber hinaus: die Wende ist eingeleitet!

Auf der Zeichnung «Crucifixus» (Nr. 54, Zürich) ist der Kleiderwurf Marias und Johannes' noch steif in der Art Dürers, oder vielleicht besser ausgedrückt noch immer gothisch, aber schlicht und grossartig entworfen, bei der knieenden Magdalena hingegen, obgleich ihre Stellung dazu durchaus nicht berechtigt, ist die Draperie bewegt und etwas schwülstig: hier sind die ältere und die neuere Richtung auf einem Riss vereinigt. Christi Lendentuch hingegen zeigt eine vorzügliche, von jeder Anlehnung freie Faltengebung. Schade, dass diese Zeichnung nicht datiert ist!

Eigentliche Trachtenbilder, wie die Dame als Wappenhalterin (Nr. 13, Basel) sind bei Beurteilung der Stimmerschen Faltengebung natürlich ausgeschlossen, da es sich dabei um Wiedergabe einer bestimmten Mode handelt.

Wir haben zuerst über die Gewandbehandlung bei Stimmer gesprochen, obgleich sie nur eine Folgeerscheinung der Bewegung ist, oder wenigstens sein sollte, und letztere demnach voranzustellen gewesen wäre. Im vorliegenden Falle hielten wir für die Stilanalyse den umgekehrten Weg für besser und gehen nun von der Draperie auf die Stellung ein.

«Barock» kann man wohl auch die Korkzieherhaltung der geigenden Frau beim «Einzug Sauls» nennen, da ein Glied zum anderen fast im rechten Winkel steht; auch das Ross des Königs und die ersten ihm folgenden Krieger sind in übertriebener Wendung gezeichnet. Diese öfters auftretende Neigung zu gesuchter Bewegung führt manchmal bei Figuren, die wie die Wappenwächter nur in stehender Haltung gedacht werden können, zu theatermässigen Posen in barocken Contraposti. Beispiele hierfür geben die Standesscheiben Nr. 11, Basel, (Tafel VIII) und die im v. Grebelschen Besitz 49 bis 52, Zürich; (man vergl. Tafel XVII). An den betreffenden Orten wird besonders darauf hingewiesen werden. Dass Chr. Murer in seinen Scheibenrissen und namentlich auch in seinen «Emblemata» diese manieristische Behandlungsweise ausschliesslich fortsetzt, sei hier vorwegbemerkt.

Wenn die Bewegung der Gliedmassen und in Verbindung damit die Faltengebung zum Teil Befangenheit und Manier verrät, so ist hingegen die Behandlung der Köpfe an sich viel freier in Form und Ausdruck. Ueber Stimmers Eigenschaften als Proträtist im engen Sinne ist bereits im vorangegangenen einiges gesagt worden und bei den Schaffhauser Oelbildnissen wird ausführlich darüber gesprochen werden. Hier ist noch eine allgemeine Charakteristik der im Zusammenhang mit den Rissen entworfenen Köpfe am Platze. Von vornherein lässt sich behaupten, dass Stimmer den männlichen Physiognomien — sehr bezeichnend für seine herbe Art — dabei viel gerechter wird als den weiblichen, ja dass Dürersche Typen darunter auftauchen! — Bei den Frauenköpfen findet sich namentlich dort, wo es sich um sinnbildliche Personificationen handelt, oft eine etwas zu hohe Stirn und zu weit zurückgelegtes Haar. In Verbindung mit den häufig unschönen Nasen kommt dadurch ein blöder Zug in den physiognomischen Ausdruck, den die häufig durch kurze «Drucker» und wie in einem Zuge hingesetzten Augen und Münder noch verstärken. Wir müssen hier aber ausdrücklich bemerken, dass diese Mängel nicht überall wiederkehren und es sich schliesslich doch nur um mehr skizzenhafte Entwürfe handelt, bei denen andererseits die flotte und sichere Auffassung des Ganzen sehr zu beachten ist. Beispiele für die beregten Ausstellungen geben die vier Tugenden

(Nr. 1, Basel); an simplem Gesichtsausdruck werden sie von Eva («Adam und Eva», Nr. 6, Basel, Tafel V) fast noch übertroffen. Auch die «Wahrheit» auf dem besonders wertvollen Basler Blatt Nr. 7 (Tafel VI) trägt nur hausbackene Züge. Im Gegensatz zu dem kraftvollen Antlitz der Mutter Anna, blickt Maria aus grossen Augen teilnahmlos in's Leere (Nr. 9, Basel, Tafel VII). Einen wenig klugen Eindruck machen die vier Tugenden auf dem Scheibenriss mit dem Wappen T. H. Wannenwetsch (Nr. 27, Bern) und auch von den Künsten der Frauen Dialectica (Nr. 28, Bern, Tafel XIV) und Rhetorica (Nr. 32, Bern) muss man eine günstigere Meinung bona fide hegen, als die Gesichter versprechen. Stimmers Richtung strebt dem Realen zu und so war er überhaupt nicht der Mann schwülstig gewordene humanistische Gelehrsamkeit ins Künstlerische zu übertragen! Durch die infolge der geschmacklosen Frisur überhoch erscheinende Stirn gewinnt die Dame bei dem Wappen der Hoppler v. Langenhart (Nr. 57, Zürich) ein besonders geistloses Aussehen. Geradezu einfältig, «blöde Glasscheibenwesen», muss man die Personificationen der «Pax» (Nr. 20, Bern, Tafel XIII) und «Prudentia» (Nr. 56, Zürich) auf den Wappenrissen mit den combinierten Signaturen «Stimmer-Murer» nennen. Zum Glück brauchen wir für diese, unter Benutzung von Vorarbeiten des Meisters nach dessen Tode erst vom Schüler völlig ausgeführten Entwürfe, Stimmer nicht allein verantwortlich zu machen. Diese Frauen sind von Chr. Murer noch ganz speziell in das «Murersche» übertragen worden! Ein so feines Gesichtchen, wie das der Samariterin (Nr. 53, Zürich, Tafel XVIII), haben wir auf Entwürfen des Schülers niemals gesehen!

Es liessen sich noch weitere Beispiele für die mehr skizzenhafte Darstellung der stimmerschen Frauenköpfe anführen, man muss dabei aber beachten, dass hier nur mehr oder weniger flüchtig entworfene Visierungen vorliegen. Für die Uebertragung in Glas genügte es, wenn Auge, Nase, Mund nur der allgemeinsten Anschauung entsprechend gezeichnet wurden. Stimmers Können allein darnach beurteilen zu wollen, wäre grundfalsch! Zu welcher Höhe er sich bei Darstellung des weiblichen Antlitzes erheben konnte, wenn die Aufgabe ihm gefiel, beweist die Zeichnung Christus und die Samariterin.

Die Männerköpfe geraten dem Künstler auf den Rissen an und für sich viel besser; auch die Ausführung lässt er sich hier angelegen sein. Einen gewissen kraftvollen Typus — wir möchten ihn nach Dürer den Paulustyp nennen — bringt Stimmer wieder. Am bedeutendsten ist diese feststehende Norm beim Kopf König Sauls (Nr. 8, Basel) zum Ausdruck gekommen; auch die Männerköpfe auf dem Blatt «Dialectica» (Nr. 28, Bern, Tafel XIV) sind bedeutend. Wie Dürer im Paulus der Münchener Pinakothek ein Ideal verhaltener Kraft schuf, so zeigt sich auch bei diesen Stimmerschen Köpfen eine Gewalt, wie sie nur ein höheres Talent zu empfinden und zu verkörpern vermag! Auf dem Skizzenblatt Nr. 5 (Basel) haben Christi Jünger auch diesen machtvollen Ausdruck, der allerdings dem Heiland selber hier gänzlich fehlt. — Die Köpfe der Wappenwächter sind im allgemeinen vollbärtig und haben meistens zwar bestimmt modellierte, aber unschöne Nasen. In Verbindung mit ihrer ziemlich grossen Ausdruckslosigkeit sind die Köpfe nicht geeignet irgend ein physiognomisches Interesse zu erwecken. Ein besonders ungünstiges Beispiel bietet gerade der öfters reproduzierte Wappenriss Nr. 36 (Bern, bei Herrn v. Rodt) in dem links stehenden Hellebardier. Immerhin tauchen aber auch idealere Köpfe auf, wie das Profil des Bartlosen auf Nr. 11 (Basel, Tafel VIII) und der Hellebardier auf Nr. 19 (Bern) beweisen. Einen hässlichen aber sehr charakteristischen Kopf trägt «der Verläumder» (Nr. 41, Schaffhausen, Tafel IX) und der Wächter rechts auf der Standesscheibe von Glarus (Nr. 52, Zürich). Freie, aber nicht zu hohe Stirnen zeichnet Stimmer in den Studien über den Unterschied der Gesichtsbildungen, Nr. 59 (Zürich). Die Veränderungen im Ausdruck sind durch Herein- und Herausrücken der Nasen verursacht und mehr zufällige als beabsichtigte «Resultate». Mit einem physiognomischen Problem hat der breitknochige Kopf auf Nr. 60 (Zürich) nichts zu schaffen. Diese Zeichnung ist lediglich eine Proportionsstudie.

Auf ideale Bildungen kommt es Stimmer überhaupt nicht an. Wie er als Porträtist bei seinen Oelbildern von unbestechlicher Wahrheitsliebe ist, so liegt ihm auch bei seinen Federzeichnungen jegliche Schwärmerei fern. Nochmals muss aber der mehr improvisierte, und zuweilen bis zum gewissen Grade

handwerkliche Charakter der Risse, soweit sie für Scheiben entworfen wurden, betont werden. Darnach allein ist Stimmers Können nicht zu beurteilen!

Der knappen und bestimmten Art des Meisters entsprach es nach einem bestimmten Programm, wie es ihm beispielsweise bei der Bücherillustration durch den Text gegeben wurde, zu entwerfen und mehr verstandesmässig zu schaffen. Dementsprechend bleibt Stimmers Vermögen Scenen des täglichen Lebens darzustellen weit hinter der Kunst eines Graf und Manuel zurück; was ihm aber an gemütvoller Phantasie fehlt, das ersetzt er durch den Reichtum und die Natürlichkeit der figürlichen Komposition. Er steht in dieser Hinsicht immer noch höher als Amman.

Die Umrahmungen der Visierungen forderten einen streng symmetrischen Aufbau, der aber doch so weit wieder aufzulösen war, dass die malerische Wirkung nicht zu kurz kam. Die Füllungen dieser Rahmen — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — stellten nun wieder bestimmte Aufgaben an realistische Einzelformen wie Wappenwächter und deren zeitgenössische Tracht, bez. Rüstung und Waffnung, heraldisch genau vorgeschriebene Schilde und heraldisch zu stilisierende Tiere. Stimmer hat es durchweg verstanden diese Einzelformen dem durch die Architektur umrahmten Raume sicheren Wurfes harmonisch einzugliedern. In welcher Weise er hinsichtlich des Figürlichen den bisherigen Kanon dabei verlässt, bez. verändert, ist hier ausführlicher zu verfolgen!

Lose, an pompejanische Grotesken erinnernden Rahmen, wie Dürer sie im Gebetbuch Kaiser Maximilians 1515 noch anwendet, giebt es später nicht mehr. Dürer selbst wendet sich in seiner «Triumphpforte» bereits dem strengen Aufbau zu, wo die Säule als tragendes Glied eine mehr als nur dekorativ berechtigte Existenz nachweist. 1520 giebt Hans Burgkmair seinen Holzschnittbildern zum Leben und Leiden Christi einen Rahmen, der mit ornamentalem Rankenwerk gefüllt ist. In dieses Rankenwerk werden schon kleine Scenen eingefügt. Es ist noch mittelalterliche Kunstweise, aber «im Gewande der Frührenaissance».[1]

[1] Dr. Georg Hirth, Hans Burgkmairs «Leben und Leiden Christi». Liebhaberbibl. alter Illustratoren i. facs. Rep. XI. München 1887.

Auf seinem Schnitt «Kaiser Maximilian I» zeichnet Burgkmair bereits einen architektonischen Rahmen zu Ross und Reiter im Stile der italienischen Frührenaissance und verwendet feine intarsiengeschmückte Pilaster dabei (Abb. Hirths «Formenschatz»).[1] In der Folge von Tuschzeichnungen zur Leidensgeschichte Christi im Baseler Museum — auch Entwürfe für Glasmalerei — setzt Holbein die Figuren in eine reiche Renaissancearchitektur hinein, erst später giebt er aus architektonischen Einzelheiten, namentlich unter Verwendung des Pfeilers mit vorgesetzter Säule bez. Halbsäule, zusammengestellte eigentliche Rahmen, wobei teilweise die Tiefe leer bleibt. Pilaster mit Intarsien fehlen dabei. Das Basler Museum und das K. Kupferstichkabinet in Berlin bieten wiederum Beispiele für letztere Art Scheibenvorlagen zu zieren.[2] Der Intarsiengeschmückte Pilaster ist bei Hans Baldung zum herrschenden Motiv bei der Umrahmung seiner Wappenzeichnungen geworden und nach unserer Ansicht sehr geschmackvoll behandelt. Das Térey'sche Werk über Baldung[3] bietet zahlreiche Belege dafür (z. B. die Nummern 141, 160 bis 162,[4] namentlich auch 209[5]: schmale Pilaster, Volutenbogen, Blattlappen). Im Gegensatz zu Burgkmair und Holbein sind aber bei Baldung noch Rahmen aus stilisiertem Geäst vorhanden, die als spätgothisch zu bezeichnen sind (Beispiele a. a. O. 253. 266)[6]. Er bleibt also auf einer früheren Stufe der Rahmenentwicklung stehen; bei ihm sind sogar noch rein gothische Einfassungen nicht ausgeschlossen.

Eine weitere Stufe in der Entwicklung des Rahmens bei Holbein tritt mit der Verwendung der Kandelabersäule auf beiden Seiten ein. Entweder dienen diese Säulen direkt als

---

[1] «Der Formenschatz der Renaissance», herausg. v. Georg Hirth, Bd. I, Nr. 61 (München 1878).

[2] Abb bei Lübke, Geschichte d. deutschen Renaissance I, Fig. 4. Seite 33. Stuttg 1882.

[3] Gabriel von Térey, «Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien». 3 Bände. gr. fol. (Strassburg. J. H. Ed. Heitz).

[4] Nr. 141 unvoll. Wappen; Nr. 160 Blick von Rothenburgsches Wappen; Nr. 161 Braunschweigsches Wappen; Nr. 162 Gräfl. Fürstenbergsches Wappen. Koburg, Herzogl. Kupferstich-Kabinet.

[5] Nr. 209 Metzgerzunftzeichen.

[6] Nr. 253 Fegersheimsches Wappen. Wien, K. K. Oester. Mus. für Kunst und Industrie; Nr. 266 Brechtersches Wappen, Bern, Stadtbibliothek.

Hauptbestandteile der Einfassung, wie «Kreuztragung» und «Kreuzigung» der bereits oben erwähnten Baseler Folge beweisen, oder sie treten zu reicherer dekorativer Ausstattung vor ein durch Pfeiler bereits hinlänglich gestütztes Portal (Beispiel nochmals[1]).

Die Kandelabersäule bildet auch bei Stimmer einen wichtigen Bestandteil der Umrahmung, zu der im Vergleich zu Holbein und Baldung noch zwei wesentliche Momente kommen. Das erste Moment hat die Italienische Renaissance-Architektur bei ihrem Uebergang zur Hochrenaissance auch sehr beschäftigt: die Gewinnung des richtigen Verhältnisses der Konturen bez. der Profillinien der vorgesetzten Säule zu dem dahinterstehenden Pfeiler. Die Lösung dieser Aufgabe hat Stimmer auf den Scheibenrissen Nr. 22 (Bern), Nr. 37 (Schaffhausen) und Nr. 66 (München) angestrebt und gefunden! Ein besonders günstiges Ergebnis in der Anordnung zweier vor einander stehender Säulen hat die Zeichnung mit der allegorischen Darstellung der Justitia (Nr. 63, Karlsruhe) aufzuweisen.

Das zweite Moment besteht darin, dass Stimmer die Figuren zum Teil über diese «Säulenrahmen» hinauszeichnet, bez. sie aus den Rahmen herausschreiten lässt, was bei Holbein und Baldung — selbstverständlich ist n u r die symmetrische, architektonisch gebildete Einfassung dabei verstanden — noch nicht der Fall ist! Ein Beispiel hierfür bietet das Blatt Nr. 37 (Stimmerwappen, Schaffhausen). Gerade in Stimmers letzten Lebensjahren wird dieses Motiv des Vorschneidens von ihm so weit geführt, dass die Figuren vollständig v o r dem architektonischen Rahmen stehen.[2] Auf diese Weise werden die ursprünglich die Figuren umschliessenden Pfeiler, bez. Säulen, nun zum Hintergrunde der Figuren, während der Raum zwischen der Architektur vom Wappen allein nicht mehr vollständig gefüllt wird. So wird der Durchblick freier und es

---

[1] Abb. bei Lübke, Geschichte d. deutschen Renaissance I, Fig. 4. Seite 33. Stuttg. 1882.

[2] Diese Beweglichkeit der Figuren artet bei Wendel Dietterlin in Gesetzlosigkeit aus. Beispiele Tafel 86 und 114 seiner «Architectura von Aussteilung-Symmetria und Proportion der fünff Seulen» etc. (Facsimile-Ausgabe. Lüttich 1862.)

entsteht die gerade für die Spätzeit der Glasmalerei charakteristische leere Tiefe! Unter anderem bieten die Standeswappen im v. Grebelschen Besitz Beispiele für das Gesagte; nur der Riss mit dem Standeswappen von Basel (Tafel XVII) ist davon ausgenommen, da hier die Tiefe durch die interessante Ansicht Alt-Basels sehr glücklich gefüllt ist.

Die älteren noch gothisierenden und daher etwas mageren und sparsamen Rahmen eines Manuel und Baldung machen eine reichere Belebung der Innenfläche wünschenswert. Der Blick verlangt Entschädigung und würde durch eine leere Tiefe nicht befriedigt werden. Daher umrankt die Akanthusvolute, zum breitesten Lappenwerk ausgebildet, die Wappenschilde, füllt den Grund und lässt ein Gefühl der Leere nicht aufkommen. Stimmers Erfindungslust wendet sich in seinen prächtigsten Scheibenrissen ausschliesslich dem Architektonischen zu. Er lässt in seinen Standeswappen die Architektur zu einer so üppigen Selbständigkeit gelangen, dass der Begriff einer Einfassung fast verloren geht. Das Blattwerk ist völlig geschwunden! Strenge Symmetrie und perspektivische Geschicklichkeit entschädigen dafür! Die Wappen — mit Ausnahme der Baseler — sind hoch gerückt und es ist nur dem natürlichen Gefühl für Luft und Licht entsprechend, wenn der wenige gleichsam ausgesparte Raum zwischen Wappen und Architektur frei bleibt! Ist doch bereits die Gefahr architektonischer Ueberladung hier sehr nahe gerückt! Beispiele für hoch hinaufgerückte Wappen bieten auch die Risse Nr. 21 und 25, besonders aber Nr. 24 (sämtliche in Bern).

Die Gruppe der Scheibenrisse bei Herrn v. Grebel (Zürich) bringt — von der bereits erwähnten Erscheinung des Vortretens der Figuren und der leeren Tiefe abgesehen — auch rein architektonisch genommen neues!

Die Verbindung der seitlichen Stützen durch einfache Bogen oder durch die fortlaufende ungebrochene Volute — wie bei Holbein oder Baldung — wird zu Gunsten der Formenanschauung der niederländischen Renaissance, in der Art eines Jan Fredeman de Vries oder eines Dietterlin, von Stimmer aufgegeben. Es entsteht bei aller Achtung vor der Erfindungsgabe als solcher, sit venia verbo, ein verschnörkelter Schreinerstil, dem

auch unser Meister als Sohn seiner Zeit sich nicht ganz zu entziehen vermag! Den Uebergang zu dieser Art der Begrenzung durch geschwungenes Gebälk und Dreiecksgiebel, die im weiteren Verlauf der Spätzeit die ganze architektonische Formengebung in ihren Bann gezogen hat, zeigt der Scheibenriss Nr. 25 (Bern).

Die eigenartige Idee die Komposition durch Auflösung des Rahmens in Geschosspfeiler mit Figuren in unten und oben angebrachten Kartuschen zu bereichern, wie der Riss mit dem Wappen des Abtes Diethelm Blarer von Wartensee von St. Gallen (Nr. 17, Bern) darthut, ist schon in einem Titelrahmen Jost Ammans zu Feyerabends deutscher Liviusausgabe — 1568 — präludiert worden.[1] Ja, dieses Auflösungsmotiv klingt bereits bei Holbein in einer 1516 gezeichneten Titeltafel an.[2] Wie sehr eine zügellose Weiterbildung dieser Idee im Geschmack der Spätrenaissancezeit lag, dafür bringt Butsch a. a. O. noch verschiedene Beispiele, aus denen die Holzschnittbordüre Johann v. Essens zur katholischen Bibelübersetzung Johann Dietenbergers (Köln 1564) hier noch genannt sein möge.[3]

Dieselbe architektonische Formenauffassung zeigt sich in dem unter reicher Anwendung von Kartuschen durch Stimmer entworfenen Rundrahmen, dessen Ursprung in der Gestalt des Kranzes wurzelt: Nr. 64 (Karlsruhe). Tafel XX (Text Nr. 1 i. Anhang I) gibt auch ein Beispiel der in der Spätzeit mehr und mehr aufkommenden Manier, der Stimmer aber noch selten folgt, die Wappen als etwas nebensächliches aus der Bildmitte heraus in die Umrahmung zu setzen. Einen Uebergang hierzu bedeutet das Blatt mit dem Wappen der Michel (Nr. 23, Bern), wo das Schild mit seinem Teilrahmen einen grösseren Teil der Rundscheibe selbständig einnimmt und sich dem Gesamtrahmen noch nicht unterordnet. Das Allianzwappen Tafel XX hingegen versieht in den unteren Ecken der allgemeinen Einfassung kar-

[1] Abbildungen bei A. F. Butsch: «Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance II, 59. Leipzig und München 1880 und bei Paul Heitz, «Formschneiderarbeiten des XVI. und XVII. Jahrh» (Strassburg 1890.) Tafel 41.

[2] Abb. bei H. Knackfuss, «Holbein der jüngere». (Künstler-Monographien XVII. Bielefeld u. Leipzig 1896.) Abb. 8.

[3] A. F. Butsch a. a. O. Tafel 98.

tuschartige Funktionen und hat zu Gunsten einer burlesken Darstellung den überlieferten Innenplatz verlassen.

Durch das Vorziehen der Figuren vor die das Bild begrenzenden Stützen gewinnt Stimmer noch ein weiteres Moment: die Gestalten erwecken einen Eindruck, der dem der Karyatiden, bez. Atlanten, nahe verwandt ist. Mit darauf hinzielender Absicht hat der Meister auch in der Bilderbibel die ornamentalen Rahmen zum sechsten und zehnten Kapitel Josuas (Hirth, Bilderbibel S. 62 u. 63.) entworfen; in der Einfassung zu letzterem Kapitel ist der Schritt zur Darstellung wirklicher Atlanten eigentlich erfolgt. Die Stimmer-Murerschen Risse Nr. 20 (Wappen Georg von Werdensteins, Bern, Tafel XIII) und Nr. 56 (Zürich) bieten in «Palas» und «Pax» bez. «Spes» und «Prudentia» ähnliche Belege! Bei den Inful und Krummstab haltenden weiblichen Gestalten in der Umrahmung zum Wappen des Bischofs von Strassburg (Nr. 24, Bern) ist das Streben nach karyatidenartiger Wirkung nicht zu verkennen. Einen ähnlichen Eindruck bezweckt auch die prachtvolle Stimmersche Holzschnittbordüre von 1578 aus Peter Pernas Officin in Basel (Abb. Butsch a. a. O. II, Tafel 86). — Ein wirklich strenges Hermenmotiv — in der deutschen Renaissance überhaupt selten! — wendet Stimmer nur einmal und zwar in dem Halbteil eines Scheibenrisses (Nr. 12, Basel) an; eine Beziehung zu den Hermen auf Holbeins Titelholzschnitt «Erasmus im Gehäuse» ist nicht zu verkennen.

In der Darstellung des Putto, der schon früh in die nordische Kunst eindrang und «gleichsam ein Symbol der Renaissance» (Schneeli) wurde, ist Stimmer recht glücklich und bringt ihn auch so ziemlich auf allen Visierungen. Einen besonders gut skizzierten Putto weist der Riss mit dem Wappen der Hoppler v. Langenhart (Nr. 57, Zürich) rechts unten auf. Die Putten kommen meist in Verbindung mit Musikinstrumenten vor; eigentliche Stillleben von Musikinstrumenten allein, wie ein solches z. B. von Schneeli an der Thür im ehemaligen Kloster Tänikon nachgewiesen wird, finden wir bei Stimmer nicht. Wir sehr die Zeitgenossen den Stimmerschen Putto zu schätzen wussten, das beweist die starke Anlehnung an ihn nicht nur bei Ch. Murer, sondern auch bei anderen wie Düntz, Lingg und noch weiteren Professionisten.

———

III.

Vergleich mit zeitgenössischen Künstlern.

Unter Tobias Stimmers Zeitgenossen, die mit ihm in engerer künstlerischen Fühlung, ja sogar im persönlichen Wetteifer standen, ist zuerst wohl Jost Amman zu nennen. Neben einigen verwandten Zügen steht er doch zu seinem Ungunsten dem Schaffhauser Meister in der allgemeinen Art viel ferner, als manche Schriftsteller, wie z. B. A. F. Butsch, annehmen! Wir berufen uns dabei weniger auf Verschiedenheiten in der Wahl der Technik — so kennen wir Radierungen von Stimmer gar nicht, während z. B. Männer wie Amman, sämtliche Meyers und die Murers einen hervorragenden Anteil an der Verwertung, ja sogar an der Verbesserung der Aetzkunst nahmen — als auf Verschiedenheiten der Zeichenweise, Bewegung, Gewandtbehandlung, Komposition und Auffassung überhaupt. Es ist dieses um so notwendiger, als manche Charakteristika Stimmers in einer mehr allgemeinen Gesamtbetrachtung nicht so hervortreten können, als bei einer speziellen Vergleichung mit zeitgenössischen Künstlern.

Die Unterschiede zwischen der künstlerischen Art Tobias Stimmers und Jost Ammans sind deswegen besonders greifbar, weil beiden sehr nah verwandte und eng begrenzte Arbeitsgebiete auf dem Felde der Bücherillustration zugewiesen wurden, ja

zum Teil sogar von einem und demselben Verleger ein und dasselbe Werk![1]

Das Format der Abbildungen der Stimmerschen Bibel ist grösser, als das der Ammanschen. Durch sein kleineres Format hätte Amman von vornherein auf eine intimere Scenenauffassung, auf nahe Augenpunkte, grosse Betonung der Vordergründe und nur ganz flüchtig angedeutete Hintergründe hingewiesen werden sollen! So hätte er in dem kleinen Raum wenigstens einiges deutlich hervortretend gestalten können. Amman handelt aber umgekehrt! Seine Scenen sind keineswegs intim, sondern von weit entlegenen Standpunkten gesehen. Die Figuren sind nicht sehr in den Vordergrund gerückt. Deswegen nehmen ihre Flächen nur einen kleinen Teil der ganzen Bildtafel ein. So erscheinen die eigentlichen Scenen bei den unverhältnismässig weiten Fernblicken und tiefen Hintergründen nur mager ausgestaltet, selbst wenn sie figurenreich sind! Seiner Vorliebe für überschlanke Figuren wird dadurch Vorschub geleistet, indem er mit den geringen Flächen möglichst grosse Stücke der Bildtafel decken will und dergestalt die Körperformen streckt und dehnt, nicht nur in den Verhältnissen, sondern auch in der Haltung. Amman vermeidet nach Kräften gebückte und verschränkte Körperhaltungen und lässt alle Personen möglichst hochaufgerichtet stehen und gehen. Gelegenheit interessante Kompositionsformen oder schöne Posen zu entwickeln, kann sich bei diesem Bestreben nicht finden. Mit den etwas Puppenähnlichen Gestalten verbindet sich eine gewisse Flüchtigkeit die Zeichnung im allgemeinen zu einem nicht günstigen Gesamteindruck.

---

[1] Ein solches nach Zeichnungen von Tobias Stimmer und Jost Amman ausgestattetes Buch ist W. Sarcerius «Geistlicher Herbarius» Franckfurt a. M. 1573, Verleger Sigmund Feyrabend. Im gleichen Verlag erschien 1580 der 2. Teil des «Lehr- und Kunstbüchleins» «durch die kunstreichen und weltberühmten Jost Ammon und Tobias Stimmer.» Dass bei letzterem Werk eine verabredete Arbeitsteilung beider Künstler zu Grunde liegen soll, erscheint auch uns unwahrscheinlich. Es liegt hier wohl eine willkürliche Zusammenstellung von Holzschnitten vor, die zu ungleichen Zeiten in den Besitz des Verlegers gekommen waren. Wegen des gemeinschaftlichen Vorwurfs eignen sich vorzugsweise Jost Ammans Bibel von 1571 und Stimmers Biblische Figuren (Bilderbibel) von 1576 zu vergleichender Betrachtung.

Obgleich Stimmer beim Format seiner Bilderbibel grösseren Raum hatte, so komponierte er doch nicht wie Jost Amman. Bei verhältnismässig weniger gross in den Vordergrund gezogenen interessanten Figurenmotiven versteht er die Scenen, auf die der Beschauer nicht hin-, sondern in die er vielmehr hineinsieht, intim aufzufassen. Stimmers Mittelgründe sind nicht wie bei Amman vernachlässigt, sondern besonders poesievoll und verbinden sich viel besser mit dem durch die grossen, weiter nach vorn stehenden Figuren gewonnenen innerlichen Eindruck, wozu auch der nahe Augenpunkt seinen Teil beiträgt. An dichterischer Auffassung und perspektivischer Kunst ist Stimmer hier seinem Nebenbuhler weit überlegen! Dieselbe Scene, die unter Stimmers Behandlung Tiefe und Kraft gewinnt, bleibt bei Amman oberflächlich auf Kosten des Inhalts.

Alles Gesagte, namentlich den grossen Unterschied im Erfinden von Stellungen, Gewandmotiven, Köpfen, kurz in allem geistigen und formalen Zusammenfassen, erweisen zahlreiche Beispiele. Vor allem wolle man Stimmers schreibenden Johannes mit dem Ammanschen vergleichen; auch die verschiedenen Noahscenen sind beweisend. Wie ergreifend ist der erschütternde Vorgang Hagar und Ismael in der Wüste bei Stimmer und wie gleichgiltig bei Amman dargestellt! Welches scharfe Zuspitzen der Komposition, durch den nahen Augenpunkt begünstigt, allenthalben bei dem Schaffhauser Meister! Obgleich der Hintergrund weit ist zeigt die Ammansche Schilderung der Vereinigung Esaus mit Jakob, dass der Nürnberger Meister es nicht versteht den Mittelgrund zu beleben. In der Episode zwischen Thamar und Judas ist ebenfalls ein grosser Unterschied in der Auffassung beider Künstler! Bei Stimmer ist sie zart, bei Amman gewöhnlich. Bei letzterem ist die Figur der Thamar im Sinne des Eklekticismus konventionell antikisiert, bei ersterem eine Charakterfigur. Hier zeigt sich bei Stimmer eine Tiefe und künstlerische Kraft, die eines Dürer ebenbürtig sind! Das von ferne sehen und der weite Raum haben Amman bei der Illustrierung des Wiedersehens Jakobs und Josephs zum gleichgiltigen Aufgeben des eigentlichen punctum saliens verführt: Vater und Sohn beiben unsichtbar! Wie matt und unwahrscheinlich ist Moses' Haltung, als er vor dem feurigen Busch die Schuhe aus-

zieht bei Amman, und wie lebendig ist derselbe Vorgang von Stimmer gezeichnet! Dahingegen ist die Bewegung Jephthahs beim Anblick seiner Tochter vom Züricher Meister viel besser als von Stimmer getroffen, der den siegreichen Richter in zu verdrehter und zu gewöhnlicher Haltung erscheinen lässt. — Einen besonderen Beleg für des Schaffhauser Meisters Können giebt noch der Schnitt mit der Aehrenlesenden Ruth. Es ist eine der Zeichnungen, die hinsichtlich der Körperformen und Gewandmotive mit Ammans langgestreckten Puppenhaften Männern und Frauen überhaupt nicht verglichen werden kann.

Ein zweites verbreitetes Holzschnittwerk, Ammans «Stände und Handwerker», bietet ebenfalls, wenn auch nur einseitige, Vergleichsmomente dar. Im genannten Buch erliegt der Künstler oft dem ermüdend Gleichartigen und nur eine kleine Zahl von Bildern bekunden ein frischeres Interesse des Zeichners, wie die Jakobsbrüder, Doktor, Apotheker Krämer, Beutler, Rebmann, die drei Geiger, und am meisten wohl der Nadler, während die übrigen noch über hundert zählenden Illustrationen Blatt für Blatt mit dem gleichen eintönigen Bienenfleiss entworfen sind und nichts weiter zeigen, als irgend einen nicht gut gezeichneten meistens zu langen Mann, der von seinem Handwerkszeug umgeben ist. Nur dem blossen Buchtitel entsprechend werden die Stände und Gewerbe gewissermassen wie im Anschauungsunterricht vorgeführt. Solche trockene Beispiele sind Kardinal, Bischof, Kaiser, Fürst, Schriftgiesser, Reisser, Formschneider, Briefmaler, Glaser, Glasmaler, Steinschneider, Goldschläger, Gürtler, Nestler, Beck und noch viele andere. Wir haben kein ähnliches Werk Stimmers zum Vergleich, aber aus den — allerdings nicht zahlreichen — genremässigen Darstellungen in den Einfassungen — bezw. Randskizzen — der Wappenrisse lässt sich erkennen, dass er bei solchen Vorführungen weit mehr das Scenenmässige, den Vorgang, erfasste als den rein lehrhaften Teil. Von den weiterhin bei der sittengeschichtlichen Betrachtung genannten Belegen seien die Betriebe eines Tuchgeschäftes (Nr. 41 b, Schaffhausen, Tafel IX) und einer Prägeanstalt (Nr. 62, Karlsruhe) auch hier herangezogen. Sogar Chr. Murers Monatsbild, das

Schlachtefest,[1] steht über Ammans «Metzger». Amman fehlt der genrehafte Zug und damit ein notwendiger Teil höherer künstlerischer Originalität noch mehr als Stimmer. So ist auch des Züricher Meisters weitbekannte Allegorie auf den Handel zwar kulturgeschichtlich, wie sein Stände- und Handwerkerbuch, von grossem Reiz und Wert, aber auch hier zeigt sich ein Mangel an phantasievoller Gestaltungskraft. Das einzige Genremotiv des Stände und Handwerkerbuches ist das Hereinschauen von Käufern durch's Ladenfenster, am besten beim «Beutler», aber es wird zu häufig wiederholt. Zu den frischesten Schnitten gehört wohl auch der Apotheker und der Nadler. Was Stimmer aus solchen Aufgaben gemacht hätte, das zeigt neben den bereits mehrfach citierten Kleinbildern auch die Bilderbibel an der Ruth, der grossen Traube vom Bach Escol und an Labans Schafen, welche drei Schnitte eigentlich nichts anders als Feldbau, Weinbau und Hirtenberuf sind! Damit vergleiche man Ammans «Bauer», «Weidmann» und «Rebmann» im Ständebuch! Man kann ziemlich sicher schliessen, wie Stimmer sich über eine solche Aufgabe voll ermüdender Wiederholungen hinweggeholfen hätte. Die Handhabe bietet uns die «Comedia». Statt den mit grossem Fleiss, aber mittelmässigem Talent ausgeführten Zeichnungen Ammans, hätte er wohl die zwar skizzenhafte, aber flotte und kräftige Illustrationsweise seines Fastnachtstückes gewählt und so statt umständlich geschilderter gewerblicher Attribute eine Reihe lebendiger Charakterfiguren geschaffen! Angesichts einer «ancilla», eines «Bauer Gorgus» und des «Pfarr» kann man ahnen, was für einen «Beck», «Schneider» oder «Metzger» Stimmer hervorgebracht hätte! Ausser dem nicht genügend ausgebildeten Empfinden für das Genre fehlte Amman die Stimmersche Knappheit im Ausdruck des Charakteristischen — man vergleiche z. B. den «Verläumder» (Nr. 41, Schaffhausen, Tafel IX) mit dem Ammanschen hausierenden «Stocknarr» — und die flüchtige Sicherheit im Strich, besonders im schattierenden Strich.

Wenn Haendcke a. a. O. eine «gewisse elegante Oberflächlichkeit» in Ammans Zeichenweise findet, dabei aber einen Fluss der Linien und Formen, «gewissermassen eine gesellschaftliche

[1] Künstlergütli in Zürich R 24, 4.

Bildung der Auftretenden» hervorhebt und alles weiterhin in die bezeichnenden Worte zusammenfasst, dass der Künstler nicht imstande gewesen wäre «einen echten und rechten Rüpel» zu zeichnen, so deckt sich das zum Teil mit dem von uns zuletzt Gesagten.

Haben beide Künstler geistig wenig Wahlverwandtschaft mit einander, so sind sie in der Technik doch nicht so sehr verschieden. Auch Amman liebt es mit einfachen Strichlagen im Sinne der Fläche Modellierung und Schatten anzulegen, jedoch ist eine stärkere Heranziehung der Kreuzschraffierung zur Steigerung der Lichtwirkung bei ihm vorhanden. Beziehen wir uns für das weitere auf eine characteristische Zeichnung von ihm (Zürich, Künstlergütli R 35 fol 101). Beide antike Frauengestalten haben in der allgemeinen Art sogar etwas von Giulio Romano; eine wenn auch konventionelle, so doch im Grossen gehaltene Formenbehandlung![1] Es ist wohl das, was man als «klassicistisch» zu bezeichnen pflegt, und in dieser Hinsicht hat Amman hier bedeutend mehr Italienisches, als sich irgendwo bei Stimmer findet, seine Strassburger Oelgemälde ausgenommen. Die Verkürzungen des Untergesichtes und der Schulter der Giessenden (Hebe ?) sind gut gelungen. In der festen, dabei feinen und durchaus nicht skizzenmässigen Ausführung erinnert die Zeichnung, auch in der Technik, an einiges von Stimmer. Der «Zweikampf» (Nr. 4, Basel, Tafel IV), «Adam und Eva» (Nr. 6, ebenda, Tafel V) und der «Crucifixus» (Nr. 54, bei v. Grebel, Zürich) kommen für einen Vergleich am ehesten in Betracht. Beide Meister verwenden sowohl vertikale, als mit Rücksicht auf die Fläche in Diagonalen netzförmig sich kreuzende Striche zur Schattierung. Das Gewand an den Unterschenkeln der sitzenden Frau und die Füsse der stehenden sind so behandelt. Diese Abstufung der Schattenanlage (bezw. Flächenmodellierung) bieten beispielsweise auch Kopf und Hals des Türkenpferdes auf Nr. 4 (Tafel IV). Hatte Amman von Stimmer, oder Stimmer von Amman diese Methode? Dass Amman jedoch eine flüchtige Sicherheit an und für sich auch zuweilen eigen war, beweist eine

---

[1] Die sitzende Frau hat Amman im Gegensinn nochmals in einer Zierleiste zu Ovids Metamorphosen (Abb. Butsch II, T. 63) verwandt. Die Bathseba in seiner Bibel von 1571 ist schliesslich auch dieselbe Figur.

kleine wohl für den Schnitt flott gezeichnete Leiste (Zürich, Künstlergütli R 24,3), die ein Zeltlager mit marschierenden Landsknechten darstellt.

Wie die Schnitte allenthalben zeigen ist Amman in der Gewandbehandlung, wenigstens wo die Buchillustration allein in Betracht kommt, weicher und voller, gleichzeitig aber auch viel unbestimmter und wulstiger als Stimmer. Später, als letzterer sich dem Barocken zuzuneigen und aufgewirbelte Säume zu lieben beginnt, nähern sich beide wieder in dieser unberechtigten Unruhe. Zum wirksamen Begrenzen der Phantasie fehlt dem Züricher Meister die dramatische Kraft Stimmers, der die Komposition bestimmt abzuschätzen und scharf hervorzuheben verstand. Amman unterdrückt häufig durch Nebensachen den springenden Punkt; Tobias Stimmer bleibt stets ein von Pose freier Realist.

Eigentliche Trachtenbilder, wie Stimmer ein solches auf dem Scheibenriss mit der wappenhaltenden Dame (Nr. 13, Basel) vorführt, gehören hinsichtlich des Faltenwurfs zu sehr der zeitgenössischen Mode an, als dass sie als Vergleichsmomente ernstlich herangezogen werden könnten. So bringen Ammans Schnitte in Hans Weigels Trachtenbuch (Nürnberg 1577) naturgemäss ähnliches (z. B. «Nürnbergische Geschlechter Braut» und «Jungfrau vom Adel im Elsass»). Das Modell eines zeitgenössischen Frauenkleides ist als Schönheitskanon beim «Schneider» im Stände- und Handwerkerbuch zu sehen. [1] Auch eine gewisse Anlehnung an Holbein ist beiden gemeinsam. [2] Wir möchten aber besonders betonen, dass es sich

---

[1] In Ammans «Frauen-Trachtenbuch» (Francfurt a. M. 1586 bei Sigmund Feyrabend, cf. auch Andresen a. a. O., I. Nr. 233) kommen folgende Verse auf Zürichs damalige Schönen vor:

«In Zürich, in dem Schweizerland
Das weit und breit ist wol bekannt,
Sind auch wol proporcionirt,
Die Jungfrauwen und schön geziert,
Da leuchtet Tugent und Frombkeit.
Ehr, Zucht und alle Bescheidenheit,
Wil jetzt nichts sagen von dem Kleid
Das ist auch gut und wolbereit.»

[2] Wie Hans Aldegrever eine Generation früher in seiner Kupferstichserie der «Hochzeitstänzer» die Draperie anordnete, steht zwar im interessantesten Gegensatz zu den jüngeren Meistern, eine vergleichende Betrachtung würde hier aber zu weit führen.

bei dem Vergleich zwischen Stimmer und Amman nicht um eine Herabsetzung Ammans zu des ersteren Gunsten handeln kann. Der Züricher, bez. Nürnberger Meister wurde von den Verlegern noch mehr als Stimmer gesucht und bei der Ueberhäufung mit Aufträgen für den Formschnitt musste er oberflächlicher arbeiten und seichter werden. Dass er für die Illustrierung der Verse eines Hans Sachs am geeignetsten gefunden wurde, ist bezeichnend für sein Ansehen in Deutschland und sein Zeitgenosse, der berühmte Nürnberger Goldschmied Wenzel Jamitzer, nennt seine eigene Hand «schwer» im Vergleich zu der Ammans.[1] Was aber des Meisters Holzschnittwerke für den Kulturhistoriker sind, darüber bedarf es keiner weiteren Worte!

Zürich entstammten weiterhin zwei Künstler, die ebenfalls in den Rahmen dieser Betrachtung gehören. Es sind die beiden Murer, Josias der Vater und Christoph der Sohn. Josias war neun Jahre älter als Stimmer, starb aber gleich diesem noch nicht fünfzig Jahre alt; möglicherweise ist er Ammans Lehrer gewesen. Josias Murer ist als Zeichner auch nicht im entferntesten mit Stimmer zu vergleichen, sein Strich ist zögernd, es fehlt der durchlaufende Kontur. Er ist, wie schon die übertriebene Muskulatur verrät, ohne tieferes Verständnis des Nackten und daher kommt es auch, dass der ältere Murer sich die Form nicht richtig vorstellen kann. Man muss sich den Uebergang von Strich zu Strich hinzudenken; was ihm nicht lag lässt er ohne Verbindung. Man wolle beispielsweise auf dem Blatt mit dem Glarner Wappen (Zürich, Künstlergütli R. 24) die Füsse des links stehenden Pannerträgers betrachten! Die Unterschenkel des Hellebardiers sind zu gross geraten. Immerhin ist das ganze ziemlich flott skizziert. Es will uns scheinen, dass der ältere Murer als Reisser lediglich Professionist war; er mochte ein Dutzend Stellungen stets im Geiste bereit haben um aus einer ziemlich unbestimmten Formenanschauung heraus seine Visierungen schnell hinwerfen zu können. Ganz geschäftsmässig ist auch der Riss im Besitz der antiquarischen Gesellschaft in Zürich

[1] Abgedruckt bei Dr. E. H. Meyer-Zeller: «Jost Amman von Zürich, 1539—91. Ein Beitrag zu seiner Biographie», im «Zürcher Taschenbuch» auf das Jahr 1879, S. 244. Dieser Arbeit entnehmen wir auch Jamitzers dictum.

(57) mit dem Allianzwappen gezeichnet; die Schatten sind hier getuscht, aber nur in einem einzigen Ton angedeutet. Die architektonischen Rahmen sind ohne Erfindungsgabe und Schwung. Der ältere Murer übertrug seine Visierungen in praxi auf Glas; seit 1558 findet sich sein Namen in den Akten des Klosters Wettingen, dessen herrlicher fast unversehrter Schatz an Glasgemälden sich noch heute im Kreuzgang dem staunenden Auge darbietet. Hier — in der eigentlichen Glasmalerei — J. C. Füssli kennt ihn n u r als Schmelzkünstler, wir wissen heute, dass er auch für den Holzschnitt zeichnete — ruht Jos. Murers Kraft, die ihn zu einem der allerersten Meister auf dem grossen Gebiete der farbigen Scheiben machte! Dahin ist ihm Stimmer nicht gefolgt, wohl aber sein Sohn, Stimmers Hauptschüler: Christoph Murer.

Murer, der Sohn, kehrte achtundzwanzig Jahre alt aus der Fremde (Strassburg) in seine Vaterstadt Zürich zurück. Bis zu diesem Zeitpunkt ähnelt seine künstlerische Art der Stimmerschen sehr. Unter Stimmers Leitung war er für die Drucker und Verleger B. Jobin und Lazarus Zetzner thätig gewesen und bei der unter steter persönlicher Berührung stattgefundenen Arbeitsteilung konnte er sich dem stilistischen Einfluss des Meisters unmöglich entziehen. Wie bei der Buchillustration so waren auch sonst die Aufgaben für den Schüler denen des Meisters identisch. Füssli berichtet uns, dass auch C. Murer «im nassen Wurf» geschafft hat. Für die Illustrationen ist die Abgrenzung den beiderseitigen Leistungen nicht mehr sicher zu bestimmen, da sich Christoph die Formensprache Stimmers auch in der Schraffierung und Lavierung völlig angeeignet hatte. Erst seine späteren Arbeiten — bei denen er nur die Art der Lavierung zu seinem Vorteil beibehalten hat — haben ein eigenes Gepräge, das ihn von seinem Lehrer — aber im ungünstigen Sinne — sehr unterscheidet! Murers Köpfe sind durchweg ohne jede Individualität, sowohl in seinen selbständigen Zeichnungen für den Holzstock, als auch in seinen Wappenrissen und Einzelblättern, denen man nicht gerade häufig begegnet, wenn man nicht eben jene «geistlos süssen Köpfe mit hoher runder Stirn und einer kurzen etwas aufgestumpften Nase» als speziell charakteristisch für ihn auffassen will. Anfangs hat der Züricher Meister noch

die Stimmersche Art Falten scharf gebrochen anzulegen, später verändert sie sich mit der zunehmenden «affektierten Grazie in allen Bewegungen» zu jener manieristischen Behandlung, die bei den Frauen zu den wie vom Wirbelwind emporgetriebenen Gewändern führt, welche im kreisenden Wurf die Beine umwallen. Dieser Schritt zu einer völlig falschen Gewandbehandlung ist allerdings in dem schon erwähnten Stimmerschen Blatte «Sauls Einzug» (Nr. 8, Basel) präludiert worden; diesen Ansatz zur Unmanier weitergebildet zu haben spricht nicht für des Schülers Geschmack und Können. Stimmer ist vielleicht durch seinen verhältnismässig frühen Tod diesem Rausch des beginnenden Barock entgangen! Werfen wir einen Blick auf den Christoph Murerschen Riss eines unbekannten Wappens im Besitz der antiquarischen Gesellschaft in Zürich (Nr. 43). Das oben im allgemeinen über seine Frauenköpfe Gesagte gilt hier uneingeschränkt für den Ausdruck der allegorischen Gestalten. Dazu diese Unruhe! Das schmale Postament bietet kaum Platz zum stehen, und doch schicken beide Frauen sich direkt zum Gehen an! Es ist dies die Folge eines aufs äusserste getriebenen Kontrapostos. Diese flüchtige Zeichnung des wie ausgereckt erscheinenden linken Unterschenkels der Frau mit der Schlange (Hygieia?)! Die Zehen sind fast zu Fingern geworden; es fehlt überall die anatomische Anschauung. Die ungenügende Beherrschung des Nackten ist bei beiden Murers zu tadeln. Haendcke geht bei Beurteilung der zeichnerischen Fähigkeiten Christophs wohl kaum zu weit, wenn er ihn einen «Kunsthandwerker trotz Holzschnitt und Radierung» nennt.

Bei grösserer Sorgfalt hätte Stimmers Hauptschüler mehr leisten können wie u. a. das bereits S. 33 u. 34 erwähnte Monatsbild mit dem Schweineschlachten (Zürich, Künstlergütli beweist. Die treffliche Tuschzeichnung giebt zugleich ein frisches Genrebild in der Art der Niederländer. Mit wenigen treffsicheren Strichen ist hier das Gesicht der Hausfrau in sprechender Lebendigkeit gezeichnet. Die Umrisse sind keck mit dem Pinsel hingesetzt; die einzelnen Figuren heben sich durch die Schattierung gut von einander ab. Das Ganze ist vielleicht etwas nachlässig hingeworfen, zeugt aber von Begabung. Während Murer d. J. im figürlichen vom italienischen Barock überstark beeinflusst

wird, bleibt er bezüglich der architektonischen Elemente der Einfassungen auf dem Boden der Renaissance und bildet gutes, strenges Rollwerk. Auch sein Putto ist tüchtig; es mag sein, dass er diese althergebrachte vornehmste Ausdrucksform der nordischen Renaissance der neuen Manier nicht unterzuordnen wagte. An seinem Gefühl für die Komposition in den Raum ist ebenfalls schwerlich etwas auszusetzen. Murers Emblemata (Zürich 1622), die acht Jahre nach seinem Tode herausgegeben wurden,[1] sind schon weit von Stimmers Art entfernt. Zwischen des letzteren Tode und der Entstehungszeit der Emblemata dürften Jahrzehnte gelegen haben. Weder an Gedanken noch an schlichter Wahrheit der Darstellung reicht diese Serie in Kupfer gestochener belehrender Bilder an Stimmersches heran. Wenn auch Tiere und Landschaft nicht ungeschickt gezeichnet sind, so sind die Menschen hingegen in völlig verschrobener Haltung dargestellt, die sich bis zum stärksten Verstoss gegen die Gleichgewichtslehre steigert. Welches Tänzeln und in die Kniee Sinken zeigen beispielsweise die gehenden Männer auf Blatt III («Bilgerschaft der Christen»), der «bonus angelus» auf XIX («Glaubensprob») und der «Säyman» auf XXVI («Lehr und Predigampt»). Statisch undenkbar, ja sogar mit einem Stich in das Komische, bewegen sich die Landleute auf XXX («Paursmann») und XXXV («Selbsthun»); die Beinstellung des Sichelnden auf letzterem Blatt wirkt ungewollt drollig! Trotz ihrer langen Gewandung haben auch die Frauen knickebeinige Stellungen, z. B. die Almosenempfängerin auf XV («Geitz»). Die unbekleidete «Gedult» (XIV) ist ein wahrer Kanon körperlicher Verschränkung! Wie gern Murer noch in seinen späteren Jahren Stimmersche Entwürfe benutzte, beweist die Wahrheit» (XXXVIII), die nach seines Lehrers Zeichnung «Veritas» (Nr. 7, Basel) hier auf Kupfer übertragen ist. An frisch dem unmittelbaren Leben entnommenen Zügen fehlt

[1] «XL Emblemata miscella nova». Das ist: XL Underschiedliche Auszerlesene Newradirte Kunststück: durch — — — — Christoff Murern von Zürych inventiret, und mit eygener handt zum Druck in Kupffer gerissen u. s. f. Zürych bey Johan Rudolff Wölffen 1622. — Die Zeichnung auf Blatt XXIX «Nutzbarkeit und Ehrbarkeit» hatte Murer bereits 1589 im Stammbuch des Malers Dietrich Meyer von Zürich gebracht. (Original i. d. Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg.)

es jedoch in den «Emblemata» nicht gänzlich. Die Ladenöffnende Frau auf XIII («Gastfreye») bietet dafür einen Beleg.

Reicht der jüngere Murer an Empfindung und scharfer Sicherheit der Zeichnung nicht an Stimmer heran, ja verliert er sich bereits in barocker Geschmacklosigkeit, so wurde er doch am Ausgang des Jahrhunderts und im Anfang des folgenden von den Zeitgenossen höher als sein Lehrer gewertet. Bezeichnend dafür ist die Vorrede zu den erst 1625 bei Christoph von der Heyden in Strassburg erschienenen «Neuen Biblischen Figuren», in der Murers Arbeiten als «viel vollkommener, als dess genannten Stimmers» angepriesen wurden.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung Christoph Murers liegt wie bei seinem Vater auf dem Gebiet der Schmelzkunst. Beide haben als Glas maler ganz besondere Bedeutung! Gerade in der Schweiz hatte die Kunst der Glasmalerei im sechzehnten Jahrhundert eine kunst- und kulturhistorische Bedeutung erlangt, und diese Kunst um die Wende des Jahrhunderts auf die höchste technische Höhe gebracht und noch eine pracht- und glutvolle Nachblüte mit gezeitigt zu haben, das ist das eigentliche Lebenswerk des Stimmerschülers gewesen, und darin ist er der Grössten einer.[1]

Aus Stimmers Vaterstadt stammt auch der 1552 geborene Daniel Lindtmayer. Füssli sagt von ihm «allen Anschein nach hat er Stimmern gekannt, denn er ahmte ihn bis zum Betrug nach; vielleicht ist er sein Schüler gewesen». Letzteres ist, wie bereits Andresen ausspricht, höchst unwahrscheinlich, doch zeigt sich Anfangs der jüngere Lindtmayer als ein von seinem Landsmann beeinflusster Künstler. In der Darstellung der menschlichen Figur hat er Stimmer nicht erreicht. Die etwas weichliche Feinheit der Zeichnung, besonders bei männlichen Gestalten, erinnert an Amman, dem er aber in der Komposition wohl voransteht. Die Figuren der Scheibenrisse sind meistens flüchtig

---

[1] Ueber den als Glasmaler um die Wende des 16. u. 17. Jahrh. thätigen «Josias Murer der jüngere» 1564 bis 1630 cf. Joh. Caspar Füesslin a. a. O., I, S. 45. Als Todesjahr giebt F. 1631 an. — Nagler a. a. O., III, S. 1091 (Nr. 2827). — Andresen a. a. O., S. 219. — Hermann Meyer a. a. O., S. 219 bis 221 u. S. 289. — J. R. Rahn, Zürcher Taschenbuch für 1882. (Zürcherische Zunftscheiben auf Schloss Heiligenberg.) — Haendcke a. a. O., S. 281.

und schematisch gezeichnet, wie beispielsweise die Lindtmayerschen Visierungen unter den «Skizzen zu Glasmalereien» im Besitz der antiquarischen Gesellschaft in Zürich beweisen. So das 1574 datierte Wappen (Nr. 124). Herr wie Dame sind sehr flüchtig in eckiger und spitziger Weise auf das Papier geworfen. Die linke Wade des Mannes ist völlig verzeichnet und der übrige Teil des Unterschenkels zum gradlinigen Stöckchen geworden. Ein Beispiel schlechter Anatomie giebt der Scheibenriss mit der Fortuna in derselben Sammlung. Dem Künstler hat in der Idee eine antike Göttin vorgeschwebt; zur Verwirklichung reichte sein Können nicht aus. Es sind Muskeln gezeichnet, die es gar nicht giebt! Eine Kenntnis des Nackten ist aus Mangel vorhergehender Aktstudien nicht vorhanden. Der Rumpf der Frau ist männlich gebildet, die Form der Büste und der Hüfte steht dazu nicht im organischen Zusammenhang. Die Arme sind knochig und sehnig; irgend ein Gefühl im Nachgehen der Form ist nicht vorhanden. So entsteht eine nur handwerksmässige Figur, die im anatomischen Sinn weder der männlichen noch der weiblichen Gestalt entspricht. Als ganz schematischer Zeichner zeigt sich Lindtmayer auch in seinem getuschten Scheibenriss des Glarner Standeswappen im Besitz der Stadtbibliothek in Zürich. Er verwendet die gebräuchlichen Stellungen und Motive bei den wehrigen Wappenhaltern. Wie verzeichnet sind auch hier Wade und Fussgelenk und wie geziert die Haltung des links stehenden Pannerträgers!

Lindtmayers flüchtige, aber immerhin flotte Manier kommt noch am besten in dem kleinen Massstab der Kopfstücke über den eigentlichen Wappendarstellungen zur Geltung. Auch in der Verwendung der Tusche ist er ebenso fleissig als geschickt. So ist der Kopf des rechts stehenden wehrigen Mannes auf dem Glarner Standeswappen klar heraus gearbeitet! Ja er kann in der Tuschierung geradezu als mustergiltig angesehen werden. Genau wie Stimmer verwendet Lindtmayer auch Parallellinien zur Schraffierung; Kreuzlagen bevorzugt er nicht. Auch hinsichtlich des Faltenwurfes ähnelt der Züricher Künstler besonders da seinem bedeutenderen Landsmann, wo er Tuschen anwendet, wie denn überhaupt die ganze Zeit bezüglich der Draperie auf gemeinsamer Basis steht. Dass Lindtmayer zuweilen aber auch flott

und kräftig die Zeichenfeder zu handhaben versteht, dafür giebt die Jonasscheibe, abgesehen von den etwas sonderbaren, man könnte sagen barock stilisierten Wellen, Zeugnis (Zürich, antiquarische Gesellschaft). Die bereits ausgesprochen barock werdende Haltung der Figuren, wie es Chr. Murers spätere Manier ist, vermeidet Lindtmayer noch zu seinem Vorteil; hierin bleibt er «stimmerischer» als Stimmers Schüler. Mit letzterem zusammen hat er auch Stimmer bei der Illustrierung von «M. Sebitzs Siben Bücher von dem Feldbau» (auch ein für die Geschichte der Volkswirtschaft sehr beachtenswertes Werk, das 1580 bei B. Jobin in Strassburg erschien) unterstützt. Hier wird er die Eigenart des grösseren Meisters nicht übersehen haben, zumal eine persönliche Berührung sicher stattgefunden hat. Wie Stimmer, so hat auch Lindtmayer — und zwar in Schaffhausen selbst — Häuser in Fresko bemalt. «Im Jahre 1587 schmückte er die Front des Hauses «zur Peyerburg» in Schaffhausen mit drei Fresken, welche den Nähr- Lehr- und Wehrstand zum Gegenstande hatten.»[1] Auch die Radiernadel hat er gehandhabt, jedoch mit geringem Erfolg, so dass dieses Zeichen einer grösseren Vielseitigkeit als Vorzug nicht gerechnet werden kann.

Neben Lindtmayer haben in Schaffhausen auch noch die Glasmaler Werli Kübler der ältere und Hans Caspar Lang der jüngere (1571—1645) gewirkt. Beide stehen nicht in unmittelbarer, sondern nur in abgeleiteter Beziehung zu Stimmer. Hans Caspar Lang weist in seinen in Zürich, Schaffhausen und Karlsruhe noch vorhandenen Scheibenrissen im einzelnen keine Fähigkeiten auf, die über ein ganz gewöhnliches Durchschnittsmass hinausgingen, ohne dass ihm aber eine gewisse vollsaftige Frische bei einzelnen Figuren abzusprechen wäre. Seine Art Schattenmassen mit breitem Pinsel anzulegen ist gut und erinnert an Stimmer. Dahingegen sind seine Kontraposti sehr gesucht und ähneln der späteren barocken Manier Chr. Murers. Seine Auffassung des Verhälinisses der Breite zur Höhe ist verschieden,

---

[1] Franz Ritter «Ueber einige Scheibenrisse von Daniel Lindtmayer.» Mittheilung des K. K. Oesterreich. Museums für Kunst und Industrie. Neue Folge. III. Bd. 1890/91 S. 11.

allegorische Figuren zeichnet er überlang. Es ist eben in dieser Spätzeit traditionell geworden Boden- und Kopfstück der Einfassungen durch Allegorien zu verbinden; desshalb reckt Lang die Personifikationen zu anderen Proportionen, als seiner Naturanschauung entspricht, die sich im Grössenverhältnis der Innenfiguren naturwahr äussert. Dass Lang manchmal nach Stimmer komponiert hat, beweist das mit seinem Namen und der Jahreszahl 1595 datierte Blatt aus den «Skizzen zu Glasmalereien» im Besitz der antiquarischen Gesellschaft zu Zürich, wo «die Jakobsleiter», dem gleichen Entwurf in der Bilderbibel, obgleich im Gegensinn gehalten, recht ähnlich ist. Ueber Hans Caspar Lang handelt Haendcke a. a. O. S. 325.

In noch höherem Grade, als Lang der Murerschen Art zuneigt, thut dieses der jüngere Werli Kübler, der seine erste Ausbildung seinem Stiefvater Daniel Lindtmayer verdankte. (Daniel L. war eine Zeit lang mit der Wittwe des älteren Werli Kübler verheiratet gewesen.) Von Küblers grosser Fruchtbarkeit zeugt die achtbändige Sammlung von Scheibenrissen im historischen Museum zu Bern. Mit seiner Produktivität steht seine flotte Art zu zeichnen, der es aber auf Korrektheit meistens nicht ankommt, im Einklang. Wenn seine Wappenschirmenden Männer zwar die Kraft selber sind, so sind sie aber auch jeder Vornehmheit bare, bäurische Gestalten, wobei das Stoffliche allerdings gut zum Ausdruck kommt. Mit Stimmer hat Kübler kaum etwas gemein, wohl aber mit Chr. Murers späterer Manier: wiederum ein Anzeichen vom Verfall der Kunst. Der als Zeichner viel tiefer stehende Schüler Stimmers übt einen bedeutend grösseren Einfluss auf die Zeitgenossen aus, als der Meister selber! Die Glasmalerei hat nach einer Periode beispielloser Beliebtheit und Verbreitung den Bedarf auch in den breitesten Volksschichten befriedigt; Schema und Kanon herrschen auf Kosten der Invidualität und erniedrigen die Kunst zur Profession.

Wie die beiden Murer, so nimmt auch die Künstlerfamilie der Meyer einen bedeutenden Platz in der Kunstgeschichte der Schweiz um die Wende des XVI. bis zur Mitte des XVII. Jahrhunderts ein!

Obgleich der spätere Senior der Familie, Dietrich Meyer, noch nicht einmal voll zwölf Jahre alt war als Stimmer starb,

so gehört er doch als einer der letzten bedeutenderen Meister der Spätrenaissance in der Schweiz mit in den Rahmen dieser Abhandlung. Freilich fehlt ihm die schöpferische Kraft Stimmers, auch an Amman reicht er nicht heran, doch verbindet ihn sein Talent Physiognomien scharf aufzufassen mit dem ersteren. Dieser Vorzug gilt aber durchaus nicht für seine Glasscheibenfiguren; hier bekennt er sich völlig zu Murer und übernimmt in geschäftlicher Betriebsamkeit dessen Auffassung und Fehler, wie beispielsweise die öden Gesichter und gezierten, übertriebenen Bewegungen. Dazu gesellt sich der allgemeine Fehler dieser späteren Meister: sie verstehen den Körper nicht, da sie den Akt nicht studieren. Professionistischer Eifer und Gewandtheit können über dieses Unvermögen nicht hinwegtäuschen. In wiefern Dietrich Meyers Art der Flächenmodellierung mit der Stimmerschen übereinstimmt, wird an einigen Beispielen weiter unten deutlicher erörtert werden. Sein eigentliches Gebiet ist die Radierung; hier hat er mustergiltiges geschaffen und durch Erfindung des sogenannten «Merianisch Etzgrund» dieses schöne Verfahren auch technisch vervollkommnet. In den Sammlungen in der Schweiz sind doch mehr Zeichnungen von der Hand des älteren Meyer nachweisbar, als Haendcke annimmt! Sie tragen einen konventionellen Charakter und ohne das Meyersche Signum wäre die Urheberschaft nicht immer leicht zu bestimmen. Unter den Schätzen des Zürcher Künstlergütlis findet sich auch das Standeswappen von Bern (Q 20 fol. 7), ein Glasbildentwurf aus Dietrichs späterer Zeit. Die Haltung des Pannerträgers ist gewaltsam verdreht, die Richtung des Kopfes anatomisch undenkbar. Die Waden der Männer sind wie bei Lindtmayer ganz konventionell durch einen im Verhältnis zum Knöchel viel zu starken Ausschwung gebildet. Stellung und Kopf des Hellebardiers sind hingegen in Anbetracht der erstarrten Formensprache dieser Spätzeit als frisch und natürlich zu bezeichnen. Diese Ungleichheit in Auffassung und Ausführung tritt bei dem radierten Wappen der Stadt Zürich (Basel, Museum) noch stärker hervor. Der Kopf des langbärtigen Hellebardiers links sitzt viel zu tief zwischen den Schultern, dahingegen hebt sich das Profil seines unbärtigen Gegenparts vorzüglich vom dunklen Hute ab. Der rechte Arm des letzteren ist aber lediglich ein ausgestopf-

ter Lederhandschuh. Die Schatten sind nur mit gleichmässigen Parallelstrichen, unter Vermeidung von Kreuzlagen, angelegt. Auf demselben Folio der Basler Sammlung ist noch ein kleines, ebenfalls radiertes Bild eines Pannerträgers von Zug zu sehen. Eine mit leichter Hand gezeichnete Figur von glücklicher dekorativer Wirkung: Dieses Blättchen ist so gut wie nur irgend etwas von Stimmer! Die Schattierung ist ebenfalls nur durch zarte Lagen paralleler Striche angelegt. Einen ganz besonders guten Eindruck vom Geschmack und Können dieses so ungleichen Meisters giebt der Entwurf eines Ovalrahmens im Besitz der Zürcher antiquarischen Gesellschaft (Zeichnungsbücher M. A. IV. fol. 81). Das Ganze ist einfach und zweckgemäss aus der Volute entwickelt und mit klaren Tuschtönen in Licht und Schatten gesetzt. Die oberen Zwickel sind durch je eine Halbfigur gefüllt. Links ein geflügeltes Mädchen, rechts ein geflügelter Knabe. Ihre Köpfe erheben sich frei über den vorzüglich modellierten Körpern ; wie ausdrucksvoll ist der Blick des Jünglings! Dietrich Meyer zeichnet hier in schlichter Grösse «Mann». und «Weib», ohne jede allegorische Anknüpfung. Dass der Zürcher Künstler aber sein Bestes als Kopist und dort leistet, wo er sich an bedeutende Originale anlehnen kann, dieser Umstand bekundet einen gewissen Mangel an eigener schöpferischer Kraft. Ganz speziell gilt dies von seinen virtuos nachgezeichneten Porträts; einige von ihnen werden wir weiter unten eingehender besprechen. Noch im Alter von 74 Jahren kopierte Dietrich Meyer das Blatt «Christus vor Kaiphas» aus der Folge der Holbeinschen Tuschzeichnungen für Glasmalereien zur Leidensgeschichte Christi (Basel, Museum). Bei Holbein liegt freilich mehr ausdrucksvolle Kraft in dieser Zeichnung, als der Kopist nachzuempfinden imstande war, doch hat Meyer die Vorlage mit Feingefühl und Geschick nachgezeichnet, wie namentlich die erhobenen Hände des Schergen und des Hohenpriesters bekunden. Der Kopf des Heilandes ist in der Kopie weniger gelungen. Der Ausdruck der Gefasstheit, mit dem Christus bei Holbein den Henker ansieht, ist grossartig. Meyers Messias trägt mehr die dumpfe Ergebung eines Unglücklichen zur Schau, der sich selbst bedauert. Der Blick fällt überhaupt nicht auf den Häscher. Der Kopf des letzteren wird bei Holbein vielmehr von rückwärts im verlorenen

Profil gesehen, als dies in der Kopie der Fall ist, wo der Ausdruck ein völliger anderer geworden ist. Unter den Männern der Basler Tuschzeichnung zeichnen sich noch zwei durch auffallende Physiognomien aus. Bei Einem von ihnen wird man leicht eine auffallende Aehnlichkeit mit Michelangelo und bei dem andern die typische Mephistomaske erkennen. Diese Charakterköpfe sind bei Meyer ganz verändert und weit weniger kraftvoll wiedergegeben. Auch das malerische Trennen der Gruppe durch Licht und Schattenmassen ist dem Zürcher Meister nicht dem Original entsprechend gelungen; die Wand in der Mitte entbehrt überhaupt jedes Schattens.

Auf dem eigentlichen Gebiete der Porträtkunst hat Dietrich Meyer hervorragende Leistungen mittelst der Nadeltechnik geschaffen. Das Zürcher Künstlergütli besitzt ein nach Dürer entworfenes Bildnis Melanchthons von ihm, das als klassisch gelten kann; Holbein hat nichts vollendeteres hinterlassen! Der Kontur des Schädels und Kinnes ist unter dem Haar- bezw. Bartwuchs zu sehen. Die Striche der Haare bestimmen gleichzeitig den Umriss des knochigen Kopfes; mit grosser Feinheit sind sie so behandelt, dass sie den spärlichen und dünnen Wuchs auch mit ausdrücken. Meyer legt die ersten Schatten so vorsichtig an und steigert so leise, dass alles ganz duftig bleibt. Stimmer hatte auf den Blättern mit den Studien über die Unterschiede der Gesichtsbildung sich selbst damit gewissermassen einen Kanon aufgestellt und allen Fleiss auf die Ausführung verwandt: einen so hohen Grad von Feinheit, wie Meyer beim Kopfe Melanchthons, erreicht er dabei nicht. Andererseits ist dem Zürcher Meister eine Kühnheit und ein Trotz im Ausdruck versagt, wie sie beispielsweise der ideelle Kopf rechts in der Mitte und der Kopf unten auf dem Stimmerschen Studienblatt Nr. 60 bieten.

Eine gewisse Ungleichheit und Unselbständigkeit ist für Meyer charakteristisch, auch er reicht an Stimmer nicht heran. Als Porträtist verdient er aber volle Achtung: auf diesem Felde steht er höher als ein Durchschnittstalent. Fleiss und Gewissenhaftigkeit hat er mit Stimmer gemein, den Ruhm die Radierkunst technisch verbessert zu haben vor ihm voraus. Die Erfindung dieses sogenannten Merianischen (weichen) Aetz-

grundes stellt auch J. C. Füssli au die Spitze der Verdienste Dietrich Meyers.

. Die Leistungen des Vaters sind durch die Söhne Rudolf und Konrad nicht übertroffen worden. Ihre Zeit ist bereits die Zeit des Klassicismus und des Barockpathos, dennoch sind beide in diesen Strömungen nicht untergegangen, wie es mit Murer, falls er einige Jahrzehnte später das Licht der Welt erblickt gehabt hätte, wohl der Fall gewesen wäre. Noch in der Mitte des XVII. Jahrhunderts schlägt Konrad Meyer in dem berühmten Blatt «Tischzucht» so sittlich tiefe Herzenstöne im Verein mit der Schlichtheit der Darstellung an, dass er in dieser süss und sentimental werdenden Zeit mit den grossen Niederländern verglichen werden kann.

Sein um dreizehn Jahre älterer Bruder Rudolf, bei dem J. C. Füssli weniger die künstlerischen Qualitäten, als seine «Tugendhaftigkeit» betont, hat eine Reihe Zeitbildchen à la Callot hinterlassen, die einen frischen Einblick in das bewegte Leben der Bürger und Bauern, Soldaten und Vagabunden seiner Zeit gewähren. Hier bekundet Rudolph einen sehr scharfen Blick für das Reale. Wenn ihm nicht die strenge Bestimmtheit der Linienführung mangelte, so wäre er hinsichtlich der realen Auffassung mit Stimmer vergleichbar. Dieser ältere Sohn Dietrichs starb schon als junger Mann, sonst wäre er als Landschafter zu grösserer Bedeutung gelangt! Malerische Befähigung zeigt Rudolf auch in den Illustrationen zu Heinrich (Henricus) Murers «Helvetia Sancta» (Luzern 1648) durch die Art der Verteilung der Licht- und Schattenmassen. Der Künstler hat zwar (als Protestant!) nur einen Teil der Bilder zu diesem erst zehn Jahre nach seinem Tode erschienenen katholischen Heiligenbuche selbst entworfen, ein anderer Teil ist von Johann Asper komponiert, doch war er an der hervorragend guten Uebertragung auf Kupfer wesentlich mitbeteiligt. Auf die «Helvetia sancta» näher einzugehen, scheint uns nicht notwendig zu sein, da die Illustrationen bereits eine gewisse akademische Trockenheit zeigen und auch sonst den Charakter einer anderen Zeit tragen; zu Stimmer zurück vermögen wir die Brücke nicht zu schlagen.

Den 13 Jahr jüngeren Sohn Konrad nannten wir bei Erwähnung der «Tischzucht». Bei seiner langen Lebenszeit und seiner

Arbeitsamkeit ist die Fruchtbarkeit und Bethätigung auf allen Gebieten der Malerei leicht verständlich. Wenn auch Radierung und Kupferstich seine eigentliche Stärke bedeuten, so ist er doch auch in seiner Eigenschaft als Zeichner und Bildnismaler erwähnenswert. Ferner hebt J. C. Füssli hervor, dass auch Konrad «mit grosser Leichtigkeit auf nassem Kalch» a fresco gearbeitet habe, wobei er nach den Ermittellungen J. R. Rahns auch Oelfarben zur Uebermalung benutzt hat. Die 1881 in Zürich wiederentdeckten Fresken sind allerdings nicht an einer Hausfassade, sondern in einem Saal dargestellt. Wie Rudolf, so ist auch Konrad für die Darstellung des Landschaftlichen veranlagt: die Umgegend von Zürich hat er trefflich ausgebeutet. Hätte Stimmer in seinem Vaterlande gelebt, so wäre dieses Feld malerischer Bethätigung auch nicht brach bei ihm geblieben! Neben seiner Bedeutung als Landschafter ist Konrad Meyer aber auch als Porträtist nicht zu unterschätzen. Als solcher ähnelt er seinem Vater, wenn er ihm auf diesem Gebiete auch nicht ganz ebenbürtig geworden ist. Um von vielen einiges herauszugreifen erwähnen wir die grosse Sorgfalt der Zeichnung des Konterfeis von Hans Heinrich Müller in der Stadtbibliothek zu Zürich. Ein Bildnis Tobias Stimmers, das Konrad in Schaffhausen wohl nach einem verloren gegangenen Selbstporträt des Meisters mit Feder und Tusche kopierte, ist für uns sehr wertvoll, da weitere Bilder des «kunstberühmten Mahlers» nicht existieren (Künstlergütli in Zürich, Handzeichnungsband Q 16. Titelbild). Freilich zeigt gerade diese Zeichnung dem Können Dietrichs gegenüber eine gewisse Inferiorität. Strich und Umriss sind nicht so hervorragend als bei den Porträts Melanchthons, Dürers, Erasmus' und Anderer, die der Vater trefflich kopiert hat. Im vorliegenden Fall hat Konrad die Schatten in Tusche mit dicken Pinselstrichen angelegt, und so haben dieselben etwas weicheres als der Federstrich, die Kopfhaare werden dadurch aber zu wollig verrieben. Der Schatten, den die Nase wirft, ist willkürlich und etwas derb in der Wirkung; es will ihm nicht recht gelingen mit Feder und Pinsel gleichzeitig zu arbeiten. Auf dem Scheibenriss mit der Allianz Hafner-Follinger im Besitz der Zürcher Stadtbibliothek ist hinsichtlich der Gesichter eine gewisse Befangenheit nicht zu leugnen. Wenn J. R. Rahn sagt, dass Kon-

rad später trocken wird, so kann dies Blatt wohl mit als Beleg für den Ausspruch dienen. Deutlich gezeichnet und sauber getuscht ist auch dieser Riss: der physiognomische Ausdruck beider Männer ist aber philiströs. Konrad Meyer ist mit zunehmenden Jahren ängstlich geworden! Dies tritt noch deutlicher auf der Zeichnung von 1683 «Wohlstand der Eidgenossen» hervor. Wenn er in jüngeren Jahren «das Gebiet der Mythologie und Allegorie am glücklichsten bewirtschaftet hatte», so sind hier die Sinnbilder der «biblia sacra», des Friedens und der Gerechtigkeit sehr nüchtern. Wie starr wirkt das gleichmässige nach oben schauen aller dieser Personifikationen! Umriss und Strich sind nicht mehr von knapper Bestimmtheit; Generationen hindurch hat der Künstler den Stift geführt, jetzt versagt die Kraft. Blätter wie Stimmers «Aesopus ticht» (Schaffhausen 41, Tafel IX) oder «Parisurteil» (Basel 2, Tafel II), die gerade bei leicht hingehauchtem Umriss soviel Einzelleben und Gefühl der Hand verraten, stehen weit höher: freilich ist der Schaffhauser Meister in einem Alter gestorben, wo auch Konrad Meyer noch auf der Höhe stand. Von des Letzteren beiden Söhnen sei der 1655 geborene Johann noch kurz erwähnt. Unter den Zeichnungen im «Künstlergütli» ist auch eine Ariadne, die vom Enkel Dietrichs herrührt. Das Bild soll wohl einen Akt vorstellen, aber ein Modell dürfte kaum angesehen worden sein! So ist der Muskel des rechten Oberschenkels unnatürlich; der rechte Arm hat keinen organischen Zusammenhang mit dem Körper. Es ist Manier und Eklekticismus, kein Anschauen der Natur: die Akademie tritt an ihre Stelle.

Man kann Stimmers Vorzüge vor den genannten und mit ihm wetteifernden Meistern in folgenden Sätzen zusammenfassen: im wirklichen Verständnis und geschmackvoller Beherrschung der Form ist er ihnen allen überlegen, da er in dieser Zeit des beginnenden Eklekticismus allein noch die Natur anschaut. Er ist weniger schematisch und schulmässig in der Zeichentechnik, geistreicher, und versteht auch augenblickliche Einfälle frisch darzustellen. Die ungeschminkte Wahrheit der Auffassung, das treffsichere Kompositionsvermögen und ein genügender Reichtum an Phantasie erinnern an die Kunst des jüngeren Holbein; unter den Oberdeutschen Meistern der Spätrenaissance ist er

der begabteste. Ein höheres Talent hebt ihn über die Masse der so mithumpelnden und mithinkenden deutschen, bezw. schweizerdeutschen Lokalmeister!

Nach dieser vorauszuschickenden allgemeinen Abhandlung über Leben und Werk Tobias Stimmers geben wir nun im Folgenden eine eingehende Beschreibung und Beurteilung noch nicht veröffentlichter Risse für Glasgemälde, Skizzen und Oelporträts des Meisters zum Ausbau seines bisher bekannten Besitzstandes. Diese Stimmerschen Zeichnungen und Skizzen sind bisher wenig oder gar nicht beachtet worden. Wie bereits oben erwähnt, berührt auch Haendcke diese Seite der Thätigkeit des Meisters kaum mit wenigen Worten, ohne der für das Werk Stimmers notwendigen Wertung der Selbständigkeit der Zeichnungen als Kunstwerke und ihrer Bedeutung für die letzte und keckste Ausbildung des architektonischen Ornaments in der deutschen Renaissance gerecht zu werden; auch die vorhandenen Oelbildnisse kennt er nicht alle. Andresen hatte sich in seinem «Deutschen Peintre-Graveur» bezüglich des Werkes Stimmers als Chalkograph bestimmte Grenzen zu ziehen. Wenn er aber in der Einleitung dazu einen zusammenfassenden Ueberblick der Gesamtleistung des Schweizer Meisters giebt, so wäre wohl eine, wenn schon kurze, Erwähnung seiner Zeichnungen und Skizzen auch dankenswert gewesen. Gerade die gegenwärtige kunstgeschichtliche Forschung legt — und das ist ihr durch die grosse Vervollkommnung der photographischen Technik sehr erleichtert worden — für die Beurteilung eines Malers grossen Wert auf dessen Skizzen und Zeichnungen, welch erstere namentlich nicht nur als Verkörperung augenblicklicher Einfälle einen intimen Reiz, sondern auch für das Werden eines bestimmten Kunstwerks und das damit verknüpfte Reifen des Künstlers am eigenen Werk die grösste Bedeutung haben.

Im Verlauf der Abhandlung kommt es vor, dass einige wenige bereits von Anderen besprochene Zeichnungen nochmals von uns erwähnt werden. Ausserdem erscheinen öfters Blätter, die nur indirekt mit Stimmer in Beziehung stehen, aber deshalb nicht weniger in den Rahmen dieser Arbeit gehören. Diese Kopien und Studien nach Stimmer geben nicht nur einen guten Begriff von den häufig fehlenden Originalen, sondern zeigen auch,

wie er bei den Zeitgenossen und Späteren Schule gemacht hat. Man braucht dabei nicht an Plagiate zu denken; dem XVI. Jahrhundert liegt die Originalitätshascherei à tout prix noch ziemlich fern und der Künstler nahm das Gute, wo er es sah und ohne viel daran herumzubessern! Hat doch der Meister selbst Zeichnungen von Jörg Breusch, (Berliner Kupferstichkab.) wie Friedrich Dörnhöffer nachweist, kopiert.[1]

Neben den Wappenzeichnungen Stimmers finden sich auch Entwürfe zur selbständigen Wertung der Scheibe als Glasgemälde. Der Inhalt des Dargestellten ist dann der biblischen Legende, dem Gebiete der Allegorie und der antiken Geschichte entnommen. Direkte Uebersetzungen Stimmerscher Entwürfe in Glas sind noch nicht gefunden worden, was aber nicht ausschliesst, dass es deren geben kann, wenn auch die Wahrscheinlichkeit keine grosse ist. Dagegen werden wir indirekten Bezügen auf Stimmer in ausgeführten Scheiben später begegnen.

---

[1] Friedrich Dörnhöffer «Ein Cyclus von Federzeichnungen mit Darstellungen von Kriegen und Jagden Maximilians I». (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XVIII, Wien 1897, S. 277.) — Freundliche Mitteilung Dr. Daniel Burckhards in Basel.

IV.

Das Gegenständliche in Stimmers Kunst.

Stimmer ist den drei vornehmen Malern Hans Holbein d. J., Urs Graf und Nikolaus Manuel, die den Glasmalern stark begehrte Entwürfe zeichneten, sie aber nicht selbst in Glas übertrugen, hinzuzurechnen.

«Man weiss, was die Glasgemälde in früheren Zeiten zu bedeuten hatten. Sie sind den heutigen Aussteuern und Ehrengaben zu vergleichen, denn sie waren die Geschenke, die man sich gegenseitig weihte, um die Erinnerung an die Freuden und Ehren festzuhalten, welche im Leben des Einzelnen, der Familie oder der Körperschaft Epoche machten. War ein Haus gebaut, so rechneten es sich die Freunde und Nachbarn zur Ehre an, dem Herrn des Hauses ihre Wappen und Sinnbilder zu stiften.» So schildert J. R. Rahn die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung in der Schweiz, bevor sie um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts in's Missbräuchliche ausgeartet war. Auch die auf uns gekommenen zahlreichen Risse für Glasmaler bieten neben ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung manche interessante Schilderung des häuslichen und öffentlichen Lebens während der Reformationszeit und der Jahrzehnte darnach. Z. B. für die Verbreitung der Sitte der Fensterschenkung selbst bietet uns Stimmer, bez. Chr. Murer nach ihm, in den Rissen Nr. 14, Basel, (Tafel IX, Kopfstück) und Nr. 62 (Karlsruhe) Be-

lege. Beide Blätter bringen Interieurs, die wohl als «Trinkstuben» aufzufassen sind, wo gleichgestellte wohlhabende Bürgersleute sich beim Mahl und Becher und drastischen Scherzen die Zeit verkürzen, und wo die Butzenfenster in der Tiefe jedesmal deutlich die eingesetzten geschenkten Fenster andeuten.[1]

Ueber den Bürgerstand mit seinen auf den Leistungen der «Stubenhitzen» basierten geselligen Vereinigungen führt uns in höhere Kreise hinauf das Blatt Nr. 55, Zürich, (Tafel XIX) mit seiner Hirschjagd und Reiherbeize nebst dem sich anschliessenden Jagdbankett. Doch auch an Einblicken in die Vorbedingung dieser frohen Feste, das werktägliche Schaffen, fehlt es nicht. Wie der Kaufmann seine Güter zu Lande transportiert, zeigt der von vier Gäulen gezogene Frachtwagen auf dem Kopfstück zu Nr. 2, Basel, (Tafel II); das rege Treiben auf dem Rhein bei Basel zu Felix Platters Zeit führt uns, zugleich mit einer wertvollen Ansicht Alt-Basels, der Scheibenriss Nr. 51, Zürich, (Tafel XVII) vor. In die Betriebe eines Tuchgeschäftes und einer Prägeanstalt geleiten die Randzeichnung zu 41 a (Karlsruhe) — Tafel IX — und das Kopfstück des schon erwähnten Blattes Nr. 62 (Karlsruhe).

Als Gegensatz zu diesen friedlichen Bildern beweist die Skizze Nr. 4, Basel, (Tafel IV) wie sehr das Feuerrohr an Wirkung anderen Waffen am Ende des sechzehnten Jahrhunderts überlegen ist: der türkische Lanzenreiter bricht samt seinem Gaul jach vor dem Arkebusier zusammen! Dass aber für die Bewaffnung der grossen Masse der lange Spiess noch besteht, zeigen neben anderen Beispielen auch die siegreich vordringenden Lanzenmänner in dem Kopfbildchen zum Standeswappen der «statt Freyburg» (Zürich Nr. 49). Nur mit dem Feuerrohr kämpfen die Fusstruppen auf Blatt Nr. 3, Basel, (Tafel III) gegen ein heransprengendes Geschwader von Panzerreitern.

Die ganze, zum Teil derbe Lebenslust der Zeit bekundet das auch in zeichnerischer und kompositioneller Hinsicht besonders

[1] Zum weiteren Beleg für diese Sitte dient auch die anonyme, möglicherweise von Stimmer entworfene Zeichnung im K. Kupferstich-Kabinett zu Berlin, wo sieben Bürger tafeln und den grossen Humpen herumgehen lassen. In der Tiefe der «Trinkstube» sind wiederum die geschenkten Fenster, diesmal ovaler Form, nicht vergessen worden.

vorzügliche Blatt Nr. 35, Bern, (Tafel XV). Hier vereinigen sich fröhliches Bankettieren, Ballspiel, Kegelschieben, Reigen und Badelust, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, dass alle diese heiteren Veranstaltungen auf dem Landsitz eines Prälaten vor sich gehen!

Durchaus nicht alle vorliegenden Zeichnungen sind für die Uebertragung in Glas entworfen worden; die meisten der religiösen Motive aus dem Alten und Neuen Testament sind Bilder, bez. Skizzen für sich. Hierzu gesellen sich die besonders wertvollen Fassadenentwürfe. Auch sonst kommen noch mancherlei Studien, historische Darstellungen, Allegorien und sogar polemische Blätter vor, die mit der Schmelzkunst auf Glas selbst indirekt nicht im Zusammenhang stehen. Das Fragment eines Totentanzes hingegen Nr. 61, Zürich, dürfte wegen der Verbindung mit dem Stimmerwappen — was übrigens bei der Beliebtheit und Verbreitung dieser schaurigen Allegorie in jener Zeit nichts auffallendes hat — als Scheibenriss anzusehen sein. Immerhin sind vierunddreissig Blätter lediglich Risse für bürgerliche, adlige, geistliche und ständische Wappen.

Für die Beurteilung von Stimmers Stellung zur Architektur sind die Blätter 16, Basel, (Tafel XI), 35, Bern, (Tafel XV), 40 (Schaffhausen) und 55, Zürich, (Tafel XIX) von grosser Wichtigkeit. Wir verweisen auf die bezüglichen ausführlicheren Betrachtungen, die sich der Beschreibung von Nr. 40 anschliessen. Bei Stimmers Wappenvisierungen bleibt das Wappen selbst fast immer der Mittelpunkt der Scheibe. Nur beim Wappen der Michel, Nr. 23 (Bern), bei den beiden unbekannten 62 (Karlsruhe) und 67 (Nürnberg), und dem Stimmerwappen auf dem Totentanzblatt, 61 (Zürich), nehmen die mit dem Wappen als solchem in keiner Beziehung stehenden Darstellungen die Mitte ein, während das heraldische Zeichen selbst in die Umrahmung eingefügt wird. Gegen das Erlöschen der Sitte der Fenster- und Wappenschenkung hin wird dieser bei Stimmer noch nicht auffallende Tausch der Plätze bekanntlich Regel und dadurch die Haupt- zur Nebensache. Was die im Grossen und Ganzen gezogenen Darstellungskreise im Einzelnen mitbegrenzen, das wird an den betreffenden Orten ausführlich dargethan werden. Soweit die Glasmalerei in Betracht kommt gelten die Worte, welche J. R. Rahn in seinem Aufsatz über «die

Künstlerfamilie Meyer von Zürich» im «Zürcher Taschenbuch auf das Jahr 1881»(Seite 237) bezüglich des neuen Inhalts der Glasbilder ausgesprochen hat: «Mit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts war an Stelle der zeremonialen Auffassung, nach welcher das Glasgemälde bis dahin fast nur heraldische Bedeutung hatte, eine vorwiegend malerische Kompositionsweise aufgekommen. Ausführliche Bilder biblischen Inhalts, Scenen aus der antiken Geschichte und Mythologie, Allegorien, Schilderungen aus dem Berufs- und Tagesleben nehmen von da an die Stelle der Wappen ein, umrahmt von Baulichkeiten aller Art, die in kunstreiche Perspektiven gezogen und mit mancherlei Figuren von Genien, Kindern und allegorischen Personifikationen belebt sind. Die Glasmalerei ist von da an recht eigentlich die populäre Kunst des Tages geworden, die gleich dem Holzschnitt und dem Kupferstiche jeder Stimmung und jedem Bekenntnisse zum Ausdrucksmittel diente. Man begreift darum den erneuten Eifer, mit dem sich die Künstler auf solche Entwürfe verlegten und versteht hinwiederum die Leichtigkeit, mit der die Glasmaler ihrerseits, Dank dieser vielseitig gewordenen Ausbildung des Betriebes und der Darstellungsweise sich auf anderen Gebieten der Kunst zu bewegen vermochten».

ZWEITER TEIL.



Topographische Uebersicht.

Basel — Bern — Schaffhausen — Zürich — Karlsruhe — Nürnberg.

1.

Basel: Museum.

«Vier Tugenden» unvollendete Glasbildvisierung.

Vier nicht völlig bekleidete Frauengestalten, von denen drei noch durch ihre Attribute, Schlangenkreuz, Kinder und Lamm, schärfer charakterisiert sind, allegorisieren Treue, Nächstenliebe, Glaube und Hoffnung. Zwischen beiden letztgenannten hält ein Putto einen leeren Wappenschild. Zwischen den so gefüllten Ecken des Blattes fehlt jede Verbindung. Das Innere ist leer. Das Ganze ist ein recht flotter, aber unvollendeter Entwurf. — Kein Signum.

In den Schatten leicht gestrichelte Federzeichnung auf weiss.

H. 290; B. 190 mm.

Das Blatt ist links unten beschädigt, sonst aber gut erhalten.

2.

Basel: Museum.

«Parisurteil», unvollendete Glasbildvisierung (Tafel II).

Die drei Göttinnen haben sich, von Hermes geführt, zum Wettkampf in der Schönheit vor Paris enthüllt. Letzterer, ein

reichgekleideter bärtiger Kavalier in der Tracht des sechzehnten Jahrhunderts, hat sich vor seinem stampfenden und wiehernden Ross gelagert und wird vom Gott zum Urteilsspruch aufgefordert. Von links schwebt Amor mit Bogen und Pfeil verbundenen Auges herbei. Ohne jede architektonische Ueberleitung erblicken wir gleichsam in der Luft schwebend einen fässerbeladenen Frachtwagen über dem Ganzen. Fünf vor einander gespannte Gäule ziehen denselben, während der Fuhrmann die Peitsche schwingt.

Signum I mit der Jahreszahl 1579.

In den Schatten leicht gestrichelte Federzeichnung auf weiss.

H. 318; B. 210 mm.

Das Blatt ist gut erhalten. — Eine verbindende ornamentale Einfassung fehlt. Die links stehende Göttin hat einen zu starken Leib.

Von dieser Zeichnung existiert in Zürich (Künstlergut) und in Karlsruhe (Grossherzogliche Sammlung) je eine Wiederholung. Das Original ist, wie schon das Fehlen jeglichen Ornamentes bekundet, mehr aus der allgemeinen Anschauung heraus leicht hingeworfen, wobei Held Paris um seinen rechten Unterschenkel gekommen ist. Mit demselben Mangel ist auch der Züricher Riss behaftet; hier fehlt auch noch der Fries. Grade wegen dieses nicht gegebenen Frieses möchten wir, gestützt noch auf dieselbe Signatur und Jahreszahl wie auf dem Basler Blatt, diese Viesierung für ein Stimmer'sches Original ansehen, das ein wenig später entworfen wurde. Nachträglich erschien das Motiv des Frachtwagens zu schwer und zu gross und auch gegenständlich vom Inhalt des Hauptbildes zu verschieden! Es ist schliesslich vielleicht richtiger anzunehmen, dass Hauptbild und Kopfstück überhaupt nichts miteinander zu thun haben, sondern dass vielmehr beide als selbständige Studien zu betrachten sind, wofür auch die Verschiebung des Hauptbildes aus der Achse des Kopfstückes spricht. Der kopierende Professionist B in der Karlsruher Sammlung hat sich streng an das Baseler Blatt gehalten und den Unterschenkel wiederum weggelassen.

Der Basler Riss trägt rechts unten in der Ecke noch die zweite Signatur XM mit der Jahreszahl 1583. Wir sind

geneigt, dies für den Sammelvermerk des jüngeren Josias Murer zu halten.

Die Masse des Zürcher Blattes sind H. 197: B. 165 mm, die des Karlsruher mit dem Friesstück 330: 200.

3.

Basel: Museum.

Treffen zwischen Panzerreitern und Fussvolk. Skizze. (Tafel III.)

Den Mittelpunkt der bewegten Szene nimmt ein mächtiger geharnischter Ritter, schreckhaften Ausdrucks, auf starkem Streitross ein. Unter dem Tier liegt ein zu Boden geschlagener Fusskämpfer. Von rechts her hat ein Arkebusier das Feuerrohr auf den Ritter angelegt, während ein zweiter Fusskämpfer das Schwert gegen ihn zückt. Weiter links sehen wir das Getümmel sich fortsetzen. Die Reiterei scheint den kürzeren ziehen zu sollen. Die Schilderung des Ganzen ist sehr bewegt und unmittelbar. Links in der Ecke Signum I.

Federzeichnung auf rotem Papier, mit weiss gehöht.

H. 200; B. 320 mm.

Das Blatt ist vertikal in der Mitte gefaltet und zusammengelegt worden; der Hintergrund ist etwas verrieben, unten sind zwei Flecke. Die Komposition ist vorzüglich; die verhaltene Kraft in der Bewegung des Ritters ist meisterhaft zum Ausdruck gebracht.

4.

Basel: Kunsthalle.

Zweikampf. («Türkenschlacht») Skizze. (Tafel IV.)

Türkische Kavallerie hat eine Fusstruppe angegriffen und ist zurückgejagt worden. Im Vordergrund hat ein Arkebusier einen Reiter ganz nahe herankommen lassen, um ihn dann desto besser zu treffen. Die Wirkung des Schusses ist so elementar, dass es fast einen kleinen Stich ins Komische hat, da Türke, Ross und Lanze gleichzeitig zusammenbrechen. Die Skizze ist mit Stimmerschem Namen und der Jahreszahl 1576 signiert. (Schreibweise VIII, 1.)

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 197; B. 150 mm.

Bis auf einige Flecke und ein kleines Loch links unten ist das Blatt unversehrt erhalten.

Wenn auch das linke Bein des vortrefflichen Schützen etwas zu kurz geraten ist, so spricht die Zeichnung doch sehr für Stimmers kecken Wurf! Ob sie mit der von Haendcke — a. a. O. S. 345 erwähnten — als im Besitz des Herrn Meyer Am-Rhyn in Luzern befindlichen Skizze Aehnlichkeit hat, ist uns nicht bekannt.

5.

Basel: Kunsthalle.

Christus als doctor mundi. Studie.

Christus ist nur mit dem Oberkörper sichtbar. Er hält in der Linken die Weltkugel, während die Rechte lehrend erhoben ist. Ueber ihm schwebt frei ein kleiner Tellernimbus mit eingezeichnetem Kreuz. Hinter dem Erlöser sind sieben von den Aposteln teilweise sichtbar. Alle sind bis auf Johannes, rechts von Christus, bärtig. Der finstere Mann links vom Heiland wird Petrus sein. Im trotzigen Ausdruck erinnert er an Dürers Paulus. Unter der Studie steht wiederum der ausgeschriebene Name Stimmers, ebenfalls mit der Jahreszahl 1576. (Schreibweise VIII, 1)

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 196; B. 145 mm.

Das Blatt ist bis auf ein kleines Loch am rechten Rande gut erhalten.

In der mit Randleisten versehenen Bilderbibel von 1576 hat Stimmer in der Einfassung der Scene «Austreibung der Händler aus dem Tempel» Christus zwar in ganzer Figur, aber mit ähnlichem Oberkörper wie auf vorliegender Studie gegeben. Der zarte Umriss des Petruskopfes ist besonders bemerkenswert. Das ausgesprochen Dürersche in Auffassung und Zeichnungsweise kommt gerade auf diesem Blatt besonders deutlich zum Ausdruck.

6.

Basel: Kunsthalle.

Adam und Eva. Studie. (Tafel V.)

Adam und Eva stehen bei einem Baum. Ersterer zögert noch

die verbotene Frucht zu nehmen: Eva redet zu. Eine sehr gemischte Tiergesellschaft, aus Eber, Marder, Hirsch, Truthahn und Henne, Eichhorn, Hund sowie Schildkröte bestehend, gruppiert sich um die ersten Menschen. Das Ganze erinnert sehr an Dürers Stich, den sich Stimmer hier zum Vorbild genommen hatte. — Kein Signum.

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

Masse wie bei Nr. 5.

Die Zeichnung zeigt die Vorzüge des Stimmerschen Konturs. Warum Haendcke (a. a. O. S. 323 u. Anm. 291) für dieselbe eine andere Entstehungszeit als 1576 in Anspruch nehmen möchte, ist uns nicht recht verständlich, da sie eine ganz gleichartige künstlerische Handschrift wie die eben besprochenen «1576» datierten Skizzen aufweist; dazu kommt auch noch ein äusserlicher Anhaltspunkt. Unsere Studie «Adam und Eva» ist auf der Rückseite des Blattes mit Christus als doctor mundi (nicht mit der Türkenschlacht wie Haendcke nur versehentlich angiebt) gezeichnet. Wären also die signierte und die nicht signierte Zeichnung nicht unmittelbar im regen Schaffenseifer aufeinander gefolgt, so müssten wir doch wohl annehmen, dass Stimmer später das Christusblatt lediglich deswegen wieder hervorgesucht habe, um die noch leere Rückseite zu benutzen, was uns sehr unwahrscheinlich vorkommt.

7.

B a s e l: Museum.

«Die Wahrheit» Studienblatt. (Tafel VI.)

Obgleich diese Zeichnung von Haendcke (a. a. O. S. 345) erwähnt und beschrieben ist, so geben wir dieselbe im Zusammenhang und wegen ihrer Bedeutung hier doch nochmals. Haendcke's Erläuterung lautet: «Ein alter Mann mit Flügeln kniet links oben bei einer Erdkugel, auf die er sich stützt. Er ergreift halb hebend, halb stützend die Hand eines jungen aufwärtsschwebenden Weibes, das die Pfaffen auf der Erde mit Angelruten und Fangleinen zurückzuhalten versuchen. Selbst Kanonen sind von der Schaar der wütenden und bestürzten Geistlichen auf sie gerichtet.» Unter dem «Alten» werden wir Chronos und unter der — übrigens mit einer Fackel, als Symbol der Wahrheit — aufwärtsschwebenden Figur die «Veritas» zu verstehen haben. Denselben Vorwurf finden wir unter den Schnitten

in N. Reusners Emblemata und Agalmata I (bei Andresen nicht angeführt) in der Ausgabe von 1591 mit der Ueberschrift: «Veritas premitur, von opprimitur» und der Unterschrift:

«Si premitur, non opprimitur lux conscia veri
Quo magis haec premitur, promicat illa magis.»
«Truckt wird, nit untertruckt, Wahrheit,
Fisch wie du wilt, Gottes Hand Dir leit.»

Die Zeichnung trägt am obenen Rand den ausgeschriebenen Namen Stimmers mit dem Zusatz «Maler» (Schweibweise VIII) und der Jahreszahl 1583. Warum Haendcke die vorletzte Ziffer als «nicht ganz intakt» bezeichnet, ist uns nicht recht ersichtlich.

Gouachemalerei, mit weiss gehöht.

H. 382; B. 293 mm.

Das Blatt ist arg verrieben und an den Rändern beschädigt; immerhin ist der Gegenstand deutlich zu erkennen. — Die Muskulatur des Chronos ist vorzüglich gezeichnet. Draperie, Verkürzungen und der Aufbau im allgemeinen sind ebenfalls meisterhaft. In Christoph Murers «XL Emblemata miscella nova» (Zürich 1622) ist auf Tafel XXXVIII starker Gebrauch von diesem Stimmerschen Entwurf gemacht worden. Es ist interessant die Deutungen der Geschütze dabei zu erfahren. Das vordere ist auf dem Lauf mit «Violentia», das hintere mit «Proditio» bezeichnet. Die Begleitverse lauten hier:

«DWahrheit der zeit Dochter g'nennt wirt,
Weil sie die, als ein Kind gebirt.
Dann mit der zeit komt sie an tag,
Darwider kein gwalt nichts vermag:
Aller welt macht und gwalt der erden,
Müssend darob zuschanden werden.»

8.

B a s e l: Kunsthalle.

Sauls Einzug. Studie.

An der Spitze einer langen Kriegerschar, welche teilweise antik, teilweise — wie die Spielleute — in die Tracht des XVI. Jahrhunderts gekleidet ist und aus einer bergigen, mit Burgen besetzten Landschaft heranzieht, hält König Saul, hoch zu Ross, durch einen Triumphbogen seinen Einzug in eine phantastisch gebaute Stadt; nur das Stadtthor erinnert noch einigermassen an mittelalterliche Befestigungskunst. Vor Saul

geht David mit dem Haupte Goliaths. Nach den Worten 1. Sam. 18, 6 sehen wir die Weiber aus allen Städten Israels mit Gesang, Reigen und Musik die Sieger empfangen. Drei Frauen mit einem Kind bilden im Vordergrund eine Gruppe für sich. An der Attika des Triumphbogens lesen wir zwischen Schnörkeln die bei Stimmer aussergewöhnliche Signatur (Monogrammtafel Nr. III.) mit der Jahreszahl 1578.

Mit Tusche lavierte und mit Weiss gehöhte Federzeichnung.

H. 322; B. 425 mm.

Die Zeichnung ist, in Licht und Schatten gut verteilt, kernig und tüchtig. Für ein Glasbild dürfte sie nicht entworfen worden sein. Der in Windungen sich nähernde Zug, welcher bei der geschickten Perspektive sich scheinbar unabsehbar in die Ferne verliert, würde trotz der Kleinheit der Figuren zwar noch in Glas übersetzbar sein, doch widerspricht der gesamte Aufbau der Scene dem Wesen der Glasmalerei.

Ueber die für Stimmers Bewegungscharakteristik so bezeichnenden Beispiele, wie sie die Draperien der Frauen im Vordergrunde des Risses geben und über den Gang Davids, in dem die spätere gespreizte Manier Chr. Murers präludiert ist, wurde oben Seite 20 ff. ausführlich gehandelt.

9.

Basel: Kunsthalle.

Studienblatt (rückwärtige Seite zum «Zweikampf», Nr. 4). (Tafel VII.)

Oben die Köpfe Marias und ihrer Mutter, der heiligen Anna; zwischen beiden sitzt das nackte Christuskind, von dessen Haupt drei leichte Strahlenbündel ausgehen. Unten halten zwei knieende Engel das Schweisstuch der heiligen Veronica so, dass einer von ihnen bis auf Kopf und linke Hand verdeckt wird.

Inmitten des Blattes die Signatur I.

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

Masse wie die der Vorderseite (Nr. 4).

Das Blatt ist bis auf das durchgehende kleine Loch und einen Schmutzfleck recht gut erhalten.

In diesen Skizzen zeigt Stimmer stellenweise ein Gefühl für Grösse, das sowohl an die Cinquecentisten, als an Dürer

erinnert! Für die ersteren spricht die Madonna mit ihrem etwas blöden Ausdruck zwar weniger, wohl aber das Kind (cf. auch Autotypie am Schluss des Vorworts); für letzteren die herbe, kraftvolle Charakteristik Annas, sowie der Engel. In Bezug auf Modellierung steht der Stimmersche Christuskopf allerdings nicht so hoch wie der Dürersche auf dem Stich von 1513, an den die untere Hälfte der Zeichnung erinnert. Die Composition des Schweisstuches in die Ecke ist eigenartig!

10.

Basel: Museum.

Studienblatt, Eckstücke zu Scheibenrissen.

Wir haben es hier nur mit Eckstücken eines Scheibenrisses zu thun. Drei vorzüglich sitzende Frauengestalten sind als allegorische Eckstücke gezeichnet; die obere — rechts — ist als «Patientia», die untere als «Pax» charakterisiert. Bei jeder dieser Zwickelfiguren ist ein ganz zart gerissener Bogen mit seinem Widerlager grade noch erkennbar. Die Halbfigur eines «antikisch» gekleideten Jünglings stellt Theseus vor. Darüber — ebenfalls in Halbfigur — eine zeitgenössisch gekleidete junge Frau. Die beiden Hexenfratzen am unteren Rande erinnern an Lionardeske Karrikaturen. Auf einem schräg von dem vorderen Kopf aufsteigenden Stabe ist eine Katze gezeichnet, die zwei Mäusen auflauert und dabei, im verwandten Sinn, eine Spinne im Netz. Nicht weit davon noch der obere Teil eines Krummstabes! — Kein Signum.

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 313; B. 425 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Obgleich das Signum fehlt stehen wir doch nicht an dieses Stück dem Besitzstand des Meisters zuzufügen, da es ganz die Art seiner Hand aufweist. Flott, dabei aber sicher in der Zeichnung! Die Figur des Theseus ist von Chr. Murer bei Darstellung der «Persequtio» (Tafel XXXII seiner Emblemata) benutzt worden.

11.

Basel: Museum.

Glasbildvisierung. Doppelprojekt. Standeswappen. (Tafel VIII.)

Auf einem Sockel, dessen von Putten gehaltene Kartusch ohne Schrift geblieben ist, steht ein unvollendet gebliebenes Standeswappen. Zwei Krieger bewachen dasselbe. Der bärtige, links, ist von den Knieen aufwärts geharnischt und hält ein leeres Panner, der unbärtige, rechts, ist reich gekleidet und hält eine lange Lanze. Seitlich — rechts — steht ein Pfeiler mit vorgesetzter Halbsäule, links ein Halbpfeiler; auf ihren Deckplatten — vom Beschauer abgewandt — knieen winzige Knaben. In der Mitte erhebt sich eine Brüstung mit zwei Säulen, die eine wagrechte, zweigefelderte und hinten ungestützt in der Luft hängende Decke mit gekreuzten Fruchtschnüren tragen. Den Hintergrund bildet ein Halbbogen, von dem der linke Kämpferteil und rechts oben ein Ansatz sichtbar ist. — Auf dem Sockel Signatur VII mit der Jahreszahl 1580.

Leicht in Farben ausgeführte Strichzeichnung.

H. 385; B. 305 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Es liegt hier ein Doppelprojekt vor. Stimmer giebt in dem Halbbogen noch eine Variante, um den Hintergrund abzuschliessen. Die Anwendung von ein wenig Farbe macht diese Visierung besonders lebhaft. Die Schattenlagen sind auch durch Striche gegeben, das Ganze ist darauf gelb, rot und grau laviert worden, wobei Stimmer teilweise noch mit dem Pinsel zeichnete. Leider wird das Blatt durch den schlecht gezeichneten rechten Fuss des Geharnischten wieder etwas entstellt. Unter der Gesamtzahl Stimmerscher Risse für Standeswappen ist diese Visierung wohl die am wenigsten gelungene.

12.

Basel. Museum.

Halbteil einer Glasbildvisierung.

Ein Pfeiler mit vorgesetzter Herme eines langbärtigen Mannes trägt die halbe Seite eines Giebels, die in einem auch nur zur Hälfte angegebenen Mittelstück endigt, von dem Bänder und Fruchtschnüre herabhängen. Vor einer Balustrade schreitet von links her ein vornehm gekleidetes Paar in zärtlicher Haltung. Der Herr steckt in Pluderhosen und einem mit Ketten geschmückten Wams und hält in seiner Linken die entsprechende

Hand der Dame, während er seine Rechte auf ihren Nacken gelegt hat. Die rechte Blatthälfte nimmt ein Vollwappen mit offenem Helm ohne Bild und Kleinod ein.

Kein Signum.

In den Schatten leicht schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 334 ; B. 250 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

13.

Basel: Museum.

Scheibenriss (Wappen).

Eine in zeitgenössische Tracht gekleidete Dame, Haar und Brust mit Ketten geschmückt und die Handschuhe in der Rechten haltend, stützt als Schildhalterin ein nur im Bleiriss angegebenes bilderloses Vollwappen mit Helm und wachsendem Mann. Zwei Pfeiler mit Epistyl und Mittelstück — alles ebenfalls nur in Bleiriss angegeben — bilden den Hintergrund.

Kein Signum.

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 360 ; B. 270 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Obgleich die Tracht zu Holbeins Zeiten viel freier war, so erinnert dieses Stück doch an des grossen Meisters Baseler Frauentrachten. Auch unsere Dame steht gefällig und sicher da; dass die ganze Figur im Verhältnis zum Kopf etwas zu lang geworden ist, fällt kaum auf. In Jost Ammans Stände- und Handwerkerbuch hängt beim «Schneider» ein ganz ähnliches Kostüm eingespannt und mit einem Gewicht unten beschwert an der Wand: wohl um die Falten zu steifen.

14.

Basel: Museum.

Glasbildvisierung: Alliance v. Lichtenfels — von Andlau.

Ein Sockel, dessen Kartusch leer geblieben ist, und zwei Pfeiler mit geradem Gebälk umrahmen einen bis zu den Knieen geharnischten Ritter, der mit dem Streithammer in der Rechten zwischen zwei gegeneinander geneigten Vollwappen mit offenen Helmen hindurchschreitet. Im Schild, zur rechten Seite

des Geharnischten, ist ein Beil und ein Halbflug; über dem Schild ein Spangenhelm mit zwei halsverschlungenen wachsenden Schwänen. Der Schild zur Linken ist durch ein gezahntes Kreuz geviertet und hat auf dem krönenden Helm einen wachsenden Mann. Die rechte Seite der Umrahmung mit dem betreffenden Vollwappen ist nur im Bleiriss gezeichnet. Ueber dem Gebälk zeigt sich das Innere einer geräumigen Wohnung. (Tafel IX.) An einem Tisch mit Armleuchter, links, bechern vier Männer. Dieselben müssen wohl in gehobener Stimmung sein, da sich einer von ihnen durch einen fünften den Vollbart abnehmen lässt. Dabei liebäugelt er aber noch mit dem prachtvollen Becher in seiner Linken. Auch die anderen Anwesenden beginnen auf diesen kräftigen Scherz aufmerksam zu werden. Mit ausgebreiteten Armen, als Gestus der Ueberraschung, tritt ein Anderer zu dem Tisch heran, wodurch die Rasierscene zum Mittelpunkt des Interesses sowohl für die Anwesenden, als auch für den Beschauer gemacht wird. Weiter nach rechts hin stehen die Bürger im Gespräch zusammen, ihnen naht sich trinkend ein vierter. Dass es Winter ist, belehrt uns die an dem stattlichen runden Kachelofen sich wärmende Frau. Eine zweite Frau schreitet mit einer gedeckten Schüssel auf den Händen dem breiten Ecktisch an der Fensterwand zu. *Die in die Butzenscheiben eingelassenen Glasgemälde sind besonders beachtenswert, da sie uns ein zeitgenössisches unmittelbares bildliches Zeugnis der Verbreitung der bedeutsamen Sitte der Fenster- und Wappenschenkung im XVI. Jahrhundert geben.* — Kein Signum.

In den Schatten gestrichelte Federzeichnung auf weiss.

H. 358; B. 270 mm.

Das Blatt ist gut erhalten und sittengeschichtlich besonders wertvoll. Bezüglich der Fenster wolle man auch noch Nr. 62 (Karlsruhe) vergleichen. Dass man das Bartabnehmen in der Trunkenheit im XVI. Jahrhundert für einen besonders guten Scherz ansah, dafür giebt uns der grosse Anatom Felix Platter in seinen Erinnerungsblättern auch einen Beweis. Dieser Spass passierte 1556 dem deutschen Studenten Hochstetter in Montpellier in deutscher, bez. deutsch-schweizerischer Gesellschaft und der so feinsinnige Felix P. bemerkt dazu: «doruf wir alle

also in ein glechter kamen, das ich fir mein theil meint, ich miesste zerspringen».

15.

Basel: Museum.

Entwurf zu einem Fassadengemälde. (Tafel X.)

Einem vornehmen Jüngling, der in antiker Tracht hoch zu Ross sitzt — vielleicht ist an Alexander den Grossen gedacht — werden nach der bekannten Fabel Fallstricke gelegt, um seine Tugend zu prüfen. Links winkt ihm die durch den Fuchsschwanz charakterisierte Voluptas, doch achtet der Reiter ihrer gar nicht. Mit abweisender Handbewegung wendet er sich rückwärts zu einer anderen Frau, die in ihrer Linken eine eiserne Fessel trägt und desshalb und wegen ihrer sehr leichten Gewandung wohl als Venus zu deuten ist. Drei sirenenartige Geschöpfe mit Musikinstrumenten hinter dem Reiter sind zu ihrer Assistenz bereit. Eine dritte, würdig von links daherschreitende Frau dürfte die Tugend sein. Sie blickt mit Gelassenheit nach Venus, die den rechten Arm anklagend erhoben hat, und weist deren Beschuldigung zurück. Die Haltung des Jünglings — selbst der Gaul hat einen verächtlichen Ausdruck für die Gruppe rechts gefunden — beweist, dass die Tugend siegen wird.

Zwischen den Hufen des Rosses Signatur I.

Getuschte und in den Lichtern mit weiss gehöhte Zeichnung.

H. 203; B. 302 mm.

Das Blatt ist an den Rändern teilweise beschädigt.

Wir haben es hier mit dem Teil eines Entwurfes zur Bemalung des obersten Stockes eines Hauses zu thun, wo unser Reiter wohl das Mittelstück bilden sollte. Nachdem Stimmer mit dem «Ritter» in Schaffhausen bei seinen Zeitgenossen so viel Beifall gefunden hatte, dürfte ihm ein ähnlicher Vorwurf nahe gelegen haben. Dass wir es nur mit dem Entwurf zu einer Fassadenbemalung zu thun haben, dafür spricht die starke Verkürzung des Oberkörpers des Jünglings, der für Unteransicht entworfen wurde. Stimmer hat sich so nicht verzeichnet! Die Verzeichnungen von Reiter und Ross sind absichtlich, wenn vielleicht auch der Perspektive dabei zu viel Rechnung getragen worden ist. Es mag sein, dass sich Stimmer grade durch die

zahlreichen Fassadenmalereien seinen Blick für Verkürzung selbst etwas beeinträchtigt hatte! Obgleich ferner die Köpfe im Ausdruck blöde, die Faltenwürfe verworren sind, halten wir doch das Monogramm durchaus für echt. Die «Virtus» unseres Entwurfes hat grosse Aehnlichkeit mit Stimmers Clotho an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg; auch in der Bewegung! (Stolberg a. a. O. S. 21—23.) Die Parzen sind dort virtuos hingeworfen und weicht ihre ziemlich monochrome Behandlung, die stark an Frescomalerei erinnert, sehr von der feinen Art der Simsgemälde ab. Wir glauben, dass der vorliegende Entwurf der Bemalung der Münsteruhr entweder vorausgeht oder wenigstens gleichzeitig ist (1571—74) und dass derselbe für ein Strassburger Haus gedacht war. Wenn wir sonst auch Zeugnisse darüber nicht besitzen, so kann eine so bemalte Fassade recht wohl in der «wunderschönen Stadt» geprangt haben.

16.

Basel: Kunsthalle.

Entwurf zur Bemalung einer Fassade. (Tafel XI.)

Wir haben eine ideale nordische Hausfassade in malerischer Unregelmässigkeit vor uns, von welcher links ein geringer Teil durch eine die ganze Höhe des Erdgeschosses und der folgenden Stockwerke erreichende Säule verdeckt wird. In einer Nische des Säulenpostaments steht «patientia» mit dem Lamm. Vor dem Erdgeschoss führt eine kurze Treppe von der Ueberwölbung des Kellerhalses nach der Thürhalle, in welche «Justitia» mit verbundenen Augen flieht. Zwischen Erdgeschoss und erstem Stock ist Raum für einen Fries gelassen: der Zug nach dem Heil. In mancherlei Gestalt, auch Frauen und Kinder sind dabei, kommen die Büsser heran; die vorderen haben sich den Bussgang durch Fesseln an den Füssen noch besonders erschwert. Zuhinterst links sitzt eine Frau, die in Gegenwart zweier Knäblein ihr jüngstes Kind stillt. Der Pilgerzug schreitet zwischen einem nicht grade glücklich aufgestellten bäuerlichen Ehepaar hindurch, das wohl die Zuschauer vorstellen soll. Die Architektur des oberen Stockes springt so weit zurück, dass sie dem Maler Raum giebt Christi Auferstehung darzustellen. Zwei der vier mit voller Wucht rücklings zu Boden stürzenden Grabes-

wächter sind als Tod und Teufel charakterisiert; an den Ecken der Fenstersimse stehen Liebe und Glaube, während ein rechts auf dem Boden sitzender Prophet auf den Vorgang weist. — Der Sinn des Ganzen scheint der zu sein: Gerechtigkeit können die Sünder durch alle Bussen nicht erreichen, wohl aber die göttliche Gnade, die ihnen durch Christus vermittelt wird. — Am Erdgeschoss Signatur.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 418; B. 310 mm.

Das Blatt war quer gefaltet, ist aber sonst bis auf einige Flecke gut erhalten.

Da von Stimmers Architekturmalereien nur noch eine existiert und von den zweifellos zahlreich vorhanden gewesenen Entwürfen keiner weiter auf uns gekommen ist, so ist gerade dieses Blatt für Stimmers Bedeutung als Frescomaler und für seine Stellung zur Architektur sehr wichtig. In den später (zu Nr. 40) folgenden Ausführungen über Stimmers Verhältnis zur Architektur sind wir daher auch auf die vorliegende Tuschzeichnung ausführlich eingegangen.

17.

Bern: Historisches Museum.

Glasgemäldevisierung: Wappen des Abtes von St. Gallen Diethelm Blarer von Wartensee.

Zwei durch ein in Voluten geschwungenes Oberstück verbundene Pfeiler bilden einen frei aufgelösten Triumphbogen in der Art der ambulanten Dekoration des Triumphzuges Kaiser Maximilians von Dürer. Postamente, Mittelstücke und Kapitelle der Pfeiler sind mit Allegorien und Heiligen geschmückt. Die Allegorien personifizieren die Haupttugenden; in den Tabernakelartigen Nischen an den Mitten der Pfeiler steht links der heilige Ottmar, rechts der Evangelist Johannes. Innerhalb dieser Umrahmung hebt sich ein geistliches Wappen von der leeren Tiefe ab. Der Schild ist geviertet; in seinen Feldern Bär (St. Gallen), Lamm mit Kreuzfahne (St. Johann im Thurthal), Hahn (Blarer) und Hund (Toggenburg). Ueber dem Schild Inful mit kreuzweise durchgesteckten Krummstäben; an der Inful und in den Krummteilen der Stäbe der heilige Gallus und der Evan-

gelist Johannes, je zweimal. In den von der Architektur freigelassenen oberen Zwickeln links Christi Taufe im Jordan, rechts der Evangelist Johannes. Als Giebelkrönung nochmals der hl. Gallus mit dem Bär. — Zwischen den Pfeilerpostamenten in aussen viereckiger, innen runder Kartusch Signatur I und Jahreszahl 1578; dazu die Buchstaben T W. Auch auf diesem Blatt begegnen wir dem so häufigen Vermerk des Sammlers R. H. Lando mit der Jahreszahl 1605.

Federzeichnung auf weiss, teilweise schraffiert.

H. 320; B. 214 mm.

Das Blatt ist an den Rändern stark beschnitten und fleckig.

Verschiedene Motive dieses Risses finden wir zusammenhanglos auf einem nicht signierten Blatt der Karlsruher Sammlung, das gewissermassen ein Notizblatt ist. Die fraglichen Skizzen dürften entweder von Stimmer selbst entworfen sein, oder es ist eine Zusammenstellung nach dem Meister von dritter Hand kopierter Motive, und würde dann die Urheberschaft indirekt auf ihn zurückgehen. Die erstere Annahme ist wohl die weniger wahrscheinlichere, sonst müsste danach dem Karlsruher Blatte die Priorität zugesprochen werden. Der Gegensatz zwischen den beiden Kriegern auf dem Skizzenblatt ist übrigens recht interessant. Links der ordentliche Soldat, rechts mit seiner Beute an Victualien der zerlumpte Nachzügler. Letzterer ist vorzüglich charakterisiert!

18

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung. Wappen. (Tafel XII.)

Vor einem nur linkshälftig ausgeführtem Fenster mit gradlinigem Sturz, dem eine flachbogige Pfeilerarkade vorgesetzt ist, stehen auf der Sohlbank zwei Löwen als Wächter eines aufrechten Schildes, der eine ein Panner, der andere eine Hellebarde haltend. In dem Bogenfeld sehen wir flüchtig skizzierte Umrisse von Putten; im oberen Zwickel wird eine Fruchtschale von einer nackten Frau gehalten. Die seitlichen Verkröpfungen des Sockels sind an den Fronten mit Rollwerk und an den Wangen mit Löwenköpfen geschmückt; die mittlere, neben welcher zwei nackte Knäblein mit erhobenen Armen den Schild-

fuss stützen, mit einer Agraffe, die eine Löwenmaske umschliesst. — Signatur I links unten.

Federzeichnung auf braunrotem Papier, weiss aufgehöht. H. 430 ; B. 315 mm.

Das Blatt war einmal quer in der Mitte gebrochen und ist schon früh auf ebenfalls altes Papier nochmals aufgezogen worden. Etwas fleckig.

Auf dem alten Papier, nicht auf der Zeichnung, findet sich der handschriftliche Vermerk «die Stadt Zofingen. 1587. Von Tobias Stimmer». Ein Beziehen der Jahreszahl auf Stimmer ist nicht statthaft. Wir möchten diesen beiden Stimmerschen Löwen sogar vor ihren Brüdern auf dem getuschten Entwurf zu einem bischöflichen Wappen von Holbein im Museum zu Basel den Vorzug geben!

19.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung: Standesscheibe von Uri.

Auf der Sohlbank einer in die Tiefe gezogenen Pfeilerarchitektur mit vorgesetzten Säulen, welche einen noch durch einen Mittelpfosten unterstützten horizontalen Fries mit der Darstellung des Tellschusses trägt, stehen zwei geharnischte bärtige Männer als Wappenhalter von Uri. Der im Kettenhemd, links, ist Pannerträger, sein Gegenpart — die obere rechte Ecke ist sehr verstümmelt — hielt jedenfalls eine Hellebarde. Der Fries wird noch von einem halbnackten Knaben mit dem Rücken gestemmt, der seinerseits wieder auf den Kapitellen Stützpunkte für Hände und Füsse findet. Der andere ist durch das Panner verdeckt. Vor der Fronte des Sockels halten zwei nackte in Ranken auslaufende Gestalten eine langgestreckte Kartusch mit der Signatur II.

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 390 ; B. 310 mm.

Das Blatt ist fleckig und an den Rändern beschädigt, und wie bereits bemerkt an der oberen Ecke rechts ausgerissen.

Sollte dieses Blatt nicht unmittelbar von Stimmer, sondern etwa eine Kopie von D. Lindtmaier sein, so geht es doch zum wenigsten auf ein Original unseres Meisters zurück. Die Zeich-

nung gehört zu der Gruppe der Standeswappen-Visierungen. Die Rüstung des Pannerträgers und das Bandelier des Nichtgeharnischten kommen so auch auf dem Wappen von Glarus (Nr. 52, bei Herrn v. Grebel in Zürich) vor. Das Blatt ist fest und sicher gezeichnet!

20.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung, Wappen des Komturs Georg von Werdenstein (Tafel XIII.)

Zwei Pfeiler mit davorsitzenden weiblichen Figuren, die als «Palas» und «Pax» bezeichnet sind, tragen eine stark verschnörkelte Bekrönung, deren Mitte eine Agraffe mit Löwenkopf verziert. Links von der Agraffe tötet St. Georg zu Ross den Drachen, gegenüber kniet die Königstochter neben dem Lamm. Das Wappen ist ein dreimal gegengesparrter Schild, der von einem Spangenhelm mit Kissen und sitzendem Hasen gekrönt ist. Der Name des Stifters steht unter dem Riss geschrieben: «H. Georg Von Werdenstein Teutschordens Comenthur zu Hitzkilch 1586». Die von Engeln an Bändern gehaltene Kartusch am Fuss des Wappens trägt die gemeinschaftliche Signatur Simmer — Murer IX mit der Jahreszahl 1586. — Die dabei geschriebene Zahl «dreissig» ist jedenfalls eine Sammlernummer.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 345; B. 275 mm ohne die Unterschrift.

Das Blatt ist gut erhalten.

Dieser Riss ist zweifellos von Murer gezeichnet worden, aber unter Benutzung Stimmerscher Motive. Obgleich die künstlerischen Qualitäten dieser Zeichnung gering sind, verdient sie doch als ein wichtiger Beitrag zur Lösung der Monogrammfrage hier Berücksichtigung. (s. Anhang II, 2.)

21.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung, Allianzwappen.

Zwei Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen tragen einen Flachgiebel mit Agraffe und geflügeltem Köpfchen in der Mitte. Von

den Kapitellen aus stemmen sich zwei Satyre in mehr als kühn gedachter Haltung gegen den horizontalen Giebelabschluss. In dem vom krönenden Gebälk freigelassenen Raume sehen wir berittene Jäger mit Hunden Hirsche einem Netz zutreiben. Die rechte Seite dieser Umrahmung ist teilweise nur im Bleiriss gezeichnet. Innerhalb dieser Architektur stehen vor der leer gelassenen Tiefe zwei unbekannte Vollwappen mit geschlossenen Helmen. Der Schild links hat als Symbol eine geringelte Schlange mit Kleeblatt im Maule. Der krönende Helm trägt einen wachsenden Mann mit turbanähnlicher Kopfbedeckung, der in den vorgebeugten Armen zwei einander gleiche Schlangen hält. Der Schild rechts zeigt ein Kreuz mit dreifach gespaltenem Stammesende und ist von einem Stechhelm mit wachsendem Mann, in der Kopfbedeckung wie beim ersten Schild, bekrönt. Auf der Brust des wachsenden Mannes dasselbe Kreuz. Unten trägt zwischen zwei musicierenden Putten eine aussen viereckige, innen ovale Kartusch die gemeinschaftliche Signatur Stimmer-Murer (IX) mit der Jahreszahl 1593.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 317; B. 208 mm.

An den Rändern ist das Blatt beschädigt. Fleckig.

22.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung: Wappen des Stifts Beromünster.

Zwei Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen tragen zwei concav aufwärts geschwungene mit Fruchtschnüren behängte Voluten, die in einem mittleren Engelskopfe zusammentreffen. Die rechte Seite des Blattes ist nur im Bleiriss vorgezeichnet. Links oben ruht ein Knabe. — In der so gebildeten architektonischen Umrahmung steht der Erzengel Michael mit dem geschwungenen Schwert in der Rechten und der Wage des Gerichts in der Linken. Die Schale mit der Seele — nach alter Weise als kleine nackte Gestalt personifiziert — steigt empor, die Schale mit dem Teufel aussen und dem Gewichtstück innen sinkt herab. Das links neben dem Engel stehende Wappen weist in der oberen Hälfte des durch einen Schrägbalken geteilten Schildes einen schreitenden Löwen und auf dem offenen Helme

Krone und Pfauenspiegel. Unten wird eine unvollendete Kartusch von einem Putto gehalten. Links auf dem Sockel Signatur I und der Sammlervermerk HP, letzterer jedenfalls als Hans Jacob Düntz von Bern zu deuten.

Federzeichnung auf weiss, teilweise mit schraffierter Schattenangabe.

H. 400; B. 314 mm.

Das Blatt ist an den Rändern beschädigt.

Der Riss trägt ferner noch den Sammelvermerk RL anndo 1605.

Ohne Abtrennung des Blattes von seiner Folie war eine weitere von Lanndos Hand auf der Rückseite geschriebene Bemerkung leider nicht lesbar.

Ueber Jacob Düntz cf. Haendcke a. a. O. S. 261. (7).

23.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung. Wappen der Michel von Bern. «Rondele».

Aus einer Loggia zur Rechten erschaut der noch durch Harfe und Krone charakterisierte König David in einem Badebecken, links, die entkleidete Bathseba. Eine von einem wasserspeienden Satyr gestützte Blumenschale mit einem auf einer Schildkröte reitenden nackten Knäblein spendet das Nass. Die Badescene ist nach der Tiefe zu durch einen zur Hälfte vorgezogenen Teppich abgeschlossen, während sich weiterhin ein Garten mit Spalier und Pfeilerarchitektur in die Perspektive verliert. Die untere Hälfte der Zeichnung füllt eine von zwei geflügelten Putten und zwei Halbfiguren gehaltene ovale Kartusch, der ein Medaillon mit dem Wappen der Michel: Schild mit Dreiberg, in dessen Spitze drei Schwerter stehen, darüber geschlossener Helm mit demselben Bild: vorgestellt ist. Eine reiche Umrahmung in Rollwerk ist links angefangen. Die Signatur fehlt!

Colorierte Federzeichnung.

Durchmesser 222 mm.

Das Blatt ist etwas fleckig, sonst intakt.

Der Entwurf ist der Illustration derselben Geschichte in der Bilderbibel ähnlich und hat auch sonst Stimmers Art. Der Putto

rechts unten ist etwas verzeichnet. — In der Umrahmung noch der handschriftliche Vermerk «Im (durchgestrichen «vierten») anderen Buche der Künigen am 11. Cap.»

(Im historischen Museum zu Bern giebt es noch eine nicht signierte Visierung — Sammelband VIII, 31 — desselben Wappens. Eine Randleiste, bestehend aus Sockel mit Putto, Pfeiler mit vorgesetzter Halbsäule und aus einem aufwärts geschwungenen Gebälkstück mit Kopfagraffe, dient als Umrahmung. Unten die Hälfte einer länglichen, innen leeren Kartusch. Es ist nur die linke Hälfte der Einfassung ausgeführt, da die rechte so wiederkehren sollte.

Federzeichnung auf weiss.

H. 310; B. 198 mm.

Das Blatt ist rechts beschnitten und hat oben ein Loch, wodurch aber der Riss selbst nicht beschädigt wird.

Derselbe kann von Stimmer sein; die Schrift «T. Stimmer» unten rechts ist von fremder Hand.

Ein ähnlicher, ebenfalls nicht signierter Entwurf einer Zierleiste ist auch noch unter II, 22 in Bern. Die Ausführung ist ein wenig reicher. An der Halbsäule hängen Masken und durch das Rollwerk des kühn erfundenen Oberstücks schlüpft ein Putto. Dieser Riss könnte ebenfalls Stimmerisch sein.

Federzeichnung auf weiss mit Schraffierung.

H. 300 mm.

24.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung: Wappen Johann IV. Grafen von Manderscheid-Blankenheim; Bischof von Strassburg 1569 bis 1592.

Zwei Pfeiler, vor denen zwei weibliche Gestalten, die zur Linken mit der Inful, die zur Rechten mit dem Krummstab, stehen, tragen eine wagerechte Bekrönung, an der eine innen und aussen ovale Kartusch von geflügelten Knäblein gehalten wird. Das Wappen in der Mitte der Pfeilerstellung zeigt einen ausgeschweiften Geviertschild: Feld 1 und 4 einen beiderseits mit Palmetten besetzten Schrägbalken, Strassburg bedeutend, Feld 2 ein dreifach geknicktes Querband, Feld 3 einen aufrecht schreitenden Leu mit Turnierkragen; letztere Felder als Familien-

wappen. Im Mittelschild derselbe Löwe. Den Schild krönen drei Spangenhelme: der mittlere mit Pfauenspiegel, der rechts mit Halbflug, der links mit Inful und daraus wachsender gekrönter Frau, die einen mit Edelstein besetzten Ring in der Rechten hält.[1] Unterhalb des Wappens halten zwei vor den Pfeilersockeln stehende bekleidete Flügelknaben eine von Rollwerk umrahmte Kartusch mit der Signatur I.

Federzeichnung auf weissem Papier ohne Schattenangabe.

H. 400; B. 315 mm.

Das Blatt war acht mal gefaltet und ist an den Rändern und in der Mitte stark beschädigt.

Der Putto links ist besonders gut gezeichnet. In der unteren Kartusch, links vom Monogramm, stehen einige mit vergilbter Tinte geschriebene Abkürzungen, anscheinend Sammlervermerke; rechts vom Monogramm steht die Sig-Signatur CM mit der Jahreszahl 1628! Es ist uns nicht erklärlich, wie Christoph Murers Signum in Verbindung mit der Zahl 1628 hier noch vorkommen kann, da dieser Meister 1614 gestorben ist. — Die Karlsruher Sammlung besitzt eine Kopie dieses Wappens mit dem Monogramm von Bartholomaeus Lingg. Es ist dies wohl ein weiterer Beleg dafür, dass sich auch Lingg zu dem Kreise Schweizer Künstler und Mechaniker, der sich in den siebenziger Jahren des Jahrhunderts um Tobias Stimmer scharte, gesellt hat.

25.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung: Allianzwappen.

Zwei Pfeiler und eine mittlere Säule tragen die aus Voluten mit herabhängenden Fruchtschnüren gebildete Bekrönung. Vor dieser Architektur hebt sich ein Vollwappen mit leeren Schilden von der ebenfalls leeren Tiefe ab. Beide Wappen haben Spangenhelme als Bekrönung: Der rechts trägt Hörner,

---

[1] Das Wappen wechselte unter den einzelnen Bischöfen. Nur im ersten und vierten Feld des viergeteilten Wappenschildes bleibt ständig der Schrägbalken, der auch für das Strassburger Stadtwappen charakteristisch ist. — Das Siegel des Strassburger Domkapitels zeigt meist eine sitzende Maria mit dem Kinde. (Bernhard Herzogs «Edelsasser Chronik»)

der links ist ohne Kleinod. Ueber dem Ganzen zieht sich als Kopfstück die Verwandlung des Aktaion durch Artemis hin. Die Göttin ist mit zwei Jagdgenossinnen durch den Jüngling in einem von Büschen und Bäumen umstandenen Gewässer badend überrascht worden und hat nach dem Mythos den raschen Heros oben bereits in einen Hirsch verwandelt; die Zwittergestalt wird von den Hunden wütend umkreist. Eine unterhalb des Allianzwappens von zwei nackten Flügelknaben gehaltene leere Kartusch trägt links unten in der Volute die Signatur I.

Federzeichnung auf weiss, ohne Schraffierung.

H. 335; B. 208 mm.

Das Blatt ist an den Rändern stark beschädigt und fleckig.

Die Gruppe der Badenden ist vortrefflich komponiert; der linke Arm der vordersten Frau ist zu dick geraten. Dieser kleine Fehler thut indess dem Bildchen keinen Eintrag und beweist nur die geniale Schnelligkeit mit der Stimmer einen augenblicklichen Einfall verkörperte.

26.

B e r n : Historisches Museum.

Glasbildvisierung: Wappen der v. Waldkirch.

Ein geharnischter vollbärtiger Mann, mit Brustkette und Helmbusch geschmückt, steht breitbeinig, den Streithammer gegen die rechte Hüfte gestemmt, bei seinem Wappen, einem durch eine gestürzten Spitze dreigeteilten leeren Schild, der einen Spangenhelm mit nach links gewandtem wachsenden Mohr als Kleinod trägt. Ein zweites Wappen, das dazugehörende Frauenwappen, fehlt. — Um das ganze ist eine rechts nicht vollendete architektonische Einfassung. Eine am unteren Rande angebrachte von geflügelten Putten gehaltene ovale Zierkartusch ist mitten durchgeschnitten. Oben tragen zwei Pfeilerkapitelle eine rechteckige Kartusch mit reicher Rollwerkumrahmung. Darüber ist ein Fries mit höchst lebendiger Darstellung einer Türkenschlacht. Die in jäher Flucht von hinnen sprengenden Orientalen halten die Schilde zur Deckung hinter sich. Auf dem Schilde des Reiters ganz rechts steht die Signatur X. Letztere unterscheidet sich hier auffallend von Stimmers anderen durch den angehangenen Schnörkel.

Federzeichnung auf weiss, ohne Schattenangabe.

H. 375; B. 275 mm.

Das Blatt ist an den Rändern beschädigt und trägt einen starken Bruch in der Mitte.

Sehr wahrscheinlich liegt im Monogramm eine Bezugnahme auf den Formschneider Christoph Stimmer. Diesen Christoph halten wir mit «Christoph Stimmer der jung von Schaffhausen» nicht für identisch. Noch weniger statthaft erscheint es uns gar an einen «Joh. Conrad» Stimmer zu denken. Bereits Bartsch und später auch Passavant äussern sich sehr skeptisch über die Existenz eines «Joh. Conrad»; dieser Name scheint lediglich durch die oberflächliche Notiz eines Wincklerschen Auktionskataloges in die chalkographische Litteratur hineingekommen zu sein.

27.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung.

Wappen T. H. Wannewetsch-Basel.

Die in den Ecken ungleich gross gezeichneten Gestalten der Temperantia, Fides, Fortitudo und Charitas umgeben einen ovalen Schild, der oben eine nur halbgezeichnete Agraffe mit Köpfchen trägt und unten von einer mit Halbfiguren verzierten Kartusch begrenzt wird. Die linke Hälfte des Risses ist nur teilweise gezeichnet worden, da nur eine Wiederholung des Motivs rechts beabsichtigt war. Das Innere des Schildes zeigt folgendes Wappen: ein übereck gestelltes Quadrat hat links drei Weinlägel («Bulgen»?), rechts drei Schrägbalken. Das Innere der Kartusch trägt die Buchstaben HXB und die Signatur II in Verbindung mit der Zahl 24.

Federzeichnung auf weiss, nur im Umriss.

H. 445; B. 323 mm.

Das Blatt ist an den Rändern unregelmässig beschnitten und war in der Mitte gebrochen. Fleckig.

Wir haben es hier wohl mit einer Kopie nach Stimmer zu thun. Die Signatur stammt anscheinend von dem Wappeninhaber und eifrigen Sammler, dem Glasmaler T. H. Wannewetsch aus Basel, selbst her. Wannewetsch bedient sich für seinen Namen

auch noch eines einfachen W (vgl. Warnecke[1] und die Alliance Nr. 66). Die Bogenstellung, von der wir oben rechts ein Stück gewahren, kommt ebenso auf dem echten Blatt «Rhetorica» vor. — Dass der Glasmaler Thüring Walter von Bern temporärer Besitzer des Risses gewesen ist, scheint in Anbetracht des Wannewetschen Wappens eine etwas gesuchte Deutung zu sein! — Nach Haendcke (Jahrbuch d. K. Preussischen Kunstsammlung X, 1889 S. 217 ff.) soll Wannewetsch ein «Hauptfabrikant» von Scheiben in der Schweiz gewesen sein.

28.

Bern: Historisches Museum.

Allegorie der Dialectica. (Tafel XIV.)

Im Vordergrund zieht sich eine Terrasse mit Brüstung hin. Links daran stösst eine im Renaissancestil gehaltene Säulenhalle, in welcher ein Jüngling steht, der seine Augen in eine bergige mit Villen besetzte Landschaft schweifen lässt. (Dieselbe Halle kehrt bei Stimmers «Heimsuchung» im Formschnitt wieder.) Den weiteren Hintergrund verdeckt ein Vorhang. Vor der Mitte der Brüstung, und von derselben abgewandt, sitzt «Dialectica» halb entblösst. Ihre Gewandung ist ähnlich wie bei «Rhetorica» behandelt; beim lebhaften Gestus der Hände berühren sich die Zeigefinger. Dialectica wendet sich zu einem rechts neben ihr sitzenden bärtigen Manne, der sie, ein Buch in den Händen, erregt anschaut. Bücher liegen auch zu den Füssen der Frau. Auf der trennenden Brüstung lehnt ein älterer, ebenfalls bärtiger Mann, hinter dem ein Jüngling steht. Die Zwickel der nur links ausgeführten ovalen Umrahmung füllen unten ein Pelikan, oben eine Karyatide. Rechts unten Signatur I mit der Jahreszahl 1578.

Federzeichnung auf weiss mit grau getuschten Schatten.

H. 440; B. 360 mm.

Das Blatt ist mehrmals senkrecht und quer gefaltet gewesen; sonst gut erhalten.

Unser Bild kehrt in «H. Reusners Emblemata und Agalmata» im zweiten Teil («Die Agalmata») unter den sieben Künsten wieder. Dialectica kommt dabei an die zweite Stelle. Auf dem

[1] F. Warnecke, Musterblätter etc., 2. Aufl. Berlin 1883.

Formschnitt fehlen die Zwickel, der Jüngling in der Säulenhalle und die Bücher. Der Text lautet:

«A falso rerum, a curvo distermino rectum
Discenti dubiae duxque, comesque viae.»
«Was falsch und war ist, bring auff ban,
Recht Lehrn und Lehrnen steht mir an.»

Andresen III, S. 179, Nr. 124.

Die Karlsruher Sammlung besitzt eine Kopie und ferner eine freie Bearbeitung dieses Blattes von dritter Hand.

29

B e r n: Historisches Museum.

Allegorie der Grammatica.

Wir blicken in das Innere eines Schulhauses. Auf einem schönen Sessel in der Mitte des Raumes sitzt eine stattliche Matrone, die Grammatica, mit einem langen Stab in der Rechten. Zu ihrer Linken steht ein buchstabierender A b c-Schütze, hinter diesem ein langbezopftes Mägdlein. Durch die halbgeöffnete Thür tritt ein drittes Kind herzu; auch ein Stück der Strasse wird sichtbar. Zur Rechten der Lehrerin kraut sich ein Knabe den Kopf; auf seinen Knieen hält er Schreibtafel und Griffel, womit er das Alphabet zu schreiben begonnen hat. Dahinter sitzen vor einem offenen Fenster, zu dem ein Baumzweig hereinwinkt, noch drei weitere lernende Kinder. — Das Ganze ist im Oval komponiert; die übrigbleibenden Zwickel sind links mit leicht hingeworfenem Rollwerk ausgefüllt. — Keine Signatur.

Federzeichnung auf weiss. Die Schatten sind in grauer Tusche leicht angelegt.

H. 455; B. 360 mm.

Das Blatt war in der Mitte gebrochen, ist aber sonst unbeschädigt.

Auch dieser Entwurf ist mit ganz geringfügigen Abweichungen bei Reusner für den Formschnitt verwertet. In den «Agalmata» lautet die Beischrift:

«Prima fores Sophiae, recluso limine, pando:
scribere quae puerum rite, loquique volo.»
«Alle Künsten ich auffsperr die Thür,
Recht Rede und schreiben ich bring herfür.»

Andresen III, S. 179, Nr. 123.

Das Blatt «Grammatica» der Karlsruher Sammlung stimmt in einzelnen Stücken mit dem beschriebenen Riss überein.

30.

Bern: Historisches Museum.

Allegorie der Arithmetica.

Unter geringer Betonung des Architektonischen führt uns der Künstler in eine Art Halle, wo die Rechenkunst in Gestalt einer jungen Frau mit entblössten Füssen an einem monumentalen Tische sitzt. Mit dem rechten Zeigefinger weist sie auf ein Rechenbrett, auf dem elf Geldstücke liegen; weitere Münzen und ein offenes Buch mit Linienschema liegen daneben. Am Tisch lehnt eine Tafel mit geometrischen und stereometrischen Figuren; zwei geschlossene Bücher liegen ausserdem zu Füssen der Frau. Auf einem aus einer kurzen Säule und einem anscheinend kubischen Kapitell zusammengesetzten Pult liegt ein weiteres Buch, in dem Arithmetica ein Blatt umwendet. Zu diesem aufgeschlagenen Buch beugt sich ein hübscher schnurrbärtiger Mann mit einer Rechentafel in den Händen. Hinter der Frau erblicken wir noch einen zweiten Mann, rechnend, und einen sich am Einmaleins abmühenden Knaben. Im Hintergrund führen Stufen zu einer Plattform hinauf. Oben steht eine grosse Wage, neben der Fässer und Ballen liegen. Zwei Kaufleute sind mit dem Wiegen eines Ballens beschäftigt. (Mit dieser Wägescene hat derselbe Vorgang auf dem Ammanschen Holzschnitt von 1585 «Allegorie auf den Handel» einige Aehnlichkeit.) Die Zwickel, denen wir in den vorhergehenden Blättern begegneten, sind weggeschnitten, so dass die Zeichnung elliptisch geworden ist. — Am unteren Blattende die Signatur I mit der Jahreszahl 1578.

Federzeichnung auf weiss mit grau getuschten Schatten.

Gr. Axe 410, kl. Axe 320 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Bei Reusner a. a. O. fehlen oben die Wägescene, unten die zwei Bücher, Der Text zu dem Bild lautet in den «Agalmata»:

«Par impar numeris vestigo rite subactis:
Me pete, concinne si numerare cupis.
Wol Rechnen, und legn alle Zahl,
Durch mich vil nutz bringt überall.»

Andresen III, S. 179, Nr. 127.

Der die gleiche Allegorie darstellende Riss der Karlsruher Sammlung lehnt sich nur im allgemeinen an Stimmer an.

31.

Bern: Historisches Museum.

Allegorie der Musica.

Reich gewandet und mit bekränztem Haupt sitzt links die ernste Frau Musica und schlägt die Laute. Vor ihr spielt eine nur im verlorenen Profil sichtbare junge Dame auf dem Klavichord. Hinter diesen Frauen singen zwei Knaben gemeinschaftlich aus einem Notenbuch, wobei der Junge links erschrecklich die Zähne weist. Ein Vöglein daneben singt um die Wette mit. Nach Frau Musica blickend zeigt sich ein vollbärtiger Mann hinter den Knaben und bildet in hübscher Weise den Abschluss der Gruppe, welche dreieckartig aufgebaut ist. Cello, Harfe und Trompete sind zu den Seiten und im Rücken der Gruppe verteilt. Zwischen den Musicierenden und der Wand rechts ist der Ausblick in eine bergige Landschaft geöffnet. Hier sitzt Orpheus und streicht — wie die Renaissancemeister ihn darstellen — das Cello, wobei er ein Auditorium von Rossen, Kamelen, Stieren, Bären, Hunden, Hirschen und Kaninchen angelockt hat. Das ganze ist oval geschlossen; in den Zwickeln der Umrahmung ein etwas dürftiges Schweifwerk. — Keine Signatur.

Mit Tusche lavierte Federzeichnung auf weiss.

H. 420; B. 350 mm.

Das Blatt war dreimal gebrochen und trägt zwei Siegellackflecken.

Bei Reusner a. a. O. ist derselbe Vorwurf mit «IV», bei Stimmer mit «7» bezeichnet; die Illustration ist wesentlich anders. Zwar ist «Musica» ebenso dargestellt, aber ihre Umgebung besteht aus sechs männlichen Personen, die sich um

einen Tisch gruppieren. Einer schlägt den Takt. Alles übrige fehlt. Der Text zum Schnitt lautet:

> «Carminibus nervos aptans et carmina nervis:
> Dulcibus exhilaro pectora moesta modis.
> Gut Stimm mich freud wol, gut Gesang,
> Von Harpffn, Pfeiffn, Lauten guter klang.»

Andresen III, S. 179, Nr. 126.

Der Riss «Musica» der Karlsruher Sammlung ist dieser Zeichnung wenig ähnlich.

32.

Bern: Historisches Museum.

Allegorie der Rhetorica.

Eine nur leicht bekleidete gewaltige Frau nimmt in sitzender Haltung fast die ganze linke Hälfte des Vordergrundes ein. Ihr Haar fällt lockig über den Nacken herab und ist über der Stirn mit einem kleinen Halbmond geschmückt. Stimmers Ueberschrift erklärt sie als «Rhetorica» und so thront sie, die Linke beweisführend ausgestreckt und den Caduceus in der Rechten, in vornehmer Würde. Ihr Gesichtsausdruck will zu dieser edeln Haltung allerdings weniger passen, wie denn auch der Faltenwurf etwas ungeschickt ist. Fünf gereifte Männer, die im Vordergrund teils sitzend und schreibend, teils stehend — die stehenden können wohl als Sokrates und Plato angesehen werden — um einen Tisch gruppiert sind, wenden ihre Aufmerksamkeit der Rhetorica zu. Sie bleiben daher völlig von den Vorgängen auf der Scene eines mit zahlreichen Zuschauern besetzten antiken Theaters, das den Hintergrund füllt, unberührt. Die Schauspieler handeln in zeitgenössischer Tracht und bezeichnender Weise ist auch der Narr — immer noch! — mit einer Rolle beteiligt. Für die das Areal begrenzenden Zwickel gilt das bei «Grammatica» bereits gesagte. Ganz im Vordergrund, wo drei Bücher liegen, ist Stimmers Signatur I mit der Jahreszahl 1578 verzeichnet.

Federzeichnung auf weiss mit grau getuschten Schatten.

H. 450; B. 340 mm.

Das Blatt war mehrmals in der Breite gebrochen und ist etwas fleckig.

Bei Reusner a. a. O. kommt Rhetorica an dritter Stelle, im übrigen wurde der vorliegende Riss mit nur unwesentlichen Veränderungen für die Illustration in den «Agalmata» benutzt. Der Text dazu lautet:

> Si quid dicendum est, dico bene, verba colorans:
> Quaelibet eloquio fit bona causa meo.
> Wol Redn und zierlich, mein Kunst ist,
> Vil sachen gwinn dadurch mit list.

Andresen III, S. 179, Nr. 124.

Die Zeichnung «Rhetorica» der Karlsruher Sammlung lehnt sich in der Auffassung an unseren Riss an. Dabei nimmt die Redekunst unter den sieben freien Künsten die vierte Stelle ein.

Wenn auch die Anatomie des Frauenkörpers nicht besonders gut studiert ist, wie der Ansatz des rechten Armes beweist, so ist doch die Komposition geschickt angeordnet; der Faltenwurf des am weitesten rechts stehenden Mannes verdient Beachtung.

33.

Zu dieser Berner Folge gehört ein ebenfalls von Tobias Stimmer herrührendes Blatt «Geometria», mit der Nummerierung «4», im Besitz des Eidgenössischen Kupferstichkabinetts im Polytechnicum zu Zürich. Eine nach rechts gewandte Frau misst mit dem Zirkel auf einem Globus, während zwei Männer zuschauen. Im Hintergrund mit Burgen besetzte Landschaft. Der Riss «Geometria» der Karlsruher Sammlung, ist dem geschilderten ähnlich. Die Stimmersche Zeichnung misst: H. 440, B. 235 mm, fällt also auch hinsichtlich des Formats in die Berner Folge.

34.

Karlsruhe: Grossherzogliche Gemälde- und Handzeichnungen Sammlung.

«Die sieben freien Künste». Glasbildentwürfe unter Benutzung Stimmerscher Visierungen.

Diese sieben Blätter beruhen in einzelnen Motiven und in der Komposition mehr oder weniger auf den Behandlungen der gleichen Vorwürfe durch Stimmer, wie uns namentlich drei der fünf erhaltenen Berner Zeichnungen des Cyclus darthun. Zur

Ergänzung der Folge, wofür in erster Linie die Schnitte in den «Agalmata» vorliegen, haben diese Karlsruher Risse keine Bedeutung, zumal sie von einer untergeordneten Künstlerhand stammen. Immerhin ist manches selbstständige dabei und ein blosses Abzeichnen der Schweizer Muster nirgends zu konstatieren. Hierzu kommt noch, dass die Karlsruher Blätter überall unterhalb der Allegorien Wappenschilder aufweisen, also viel bestimmter als die Stimmerschen Arbeiten Uebersetzungen in Glas verlangen. Die Art der Komposition auf den Blätter 4, 5 und 7 spricht für ein gewisses Geschick des Professionisten.

Wie die Berner, so sind auch die Karlsruher Risse sämtlich getuschte Federzeichnungen auf weiss und in der Grösse ziemlich mit den Stimmerschen Entwürfen übereinstimmend. Sie messen durchweg 430 : 330 mm. Die Reihenfolge ist anders.

35.

Bern: Historisches Museum.

«Der Liebesgarten». Skizze. (Tafel XV.)

Links zu oberst, von einem Balkon herab, schaut ein Bischof oder infulierter Abt in seinen vornehmen Landsitz hinein. Auf der Terrasse unter ihm tafeln zwei Herren und eine Dame. Ein Diener macht sich an der Credenz zu schaffen, die mit zahlreichem Trinkgeschirr bestellt ist. Von der Terrasse führt eine breite Treppe, an der Spielleute und der Hofnarr sitzen, in den Park hinab, wo vielerlei Kurzweil getrieben wird: Ballspiel und Kegelschieben sind im Flor, zur Rechten ein Reigen, von dem sich ein Paar der Treppe nähert. Zur vollen Ueppigkeit hat sich die Lust in der Tiefe gesteigert, wo Männer und auch ein Pärchen sich im Bade ergötzen. Die Tiefe schliessen drei Gänge mit Gartenlauben ab. In das Bassin vorgebaut erhebt sich ein luftiger Kreuzpavillon mit einem Kuppelzelt darauf, aus welchem Zuschauer das muntere Treiben betrachten. Hügel mit einer Ortschaft und mit einem Schloss, vor dem ein Reiter samt seinem Begleiter hält, begrenzen den Horizont. — Keine Signatur.

Federzeichnung auf weiss, ohne Schraffierung.

H. 220; B. 330 mm.

Obgleich das Blatt an den Rändern stark beschädigt, innen durch Brandflecke und Schmutz noch ärger mitgenommen worden ist, muss es doch wegen Zeichnung und Komposition als ein vorzügliches Blatt gelten! Die Signatur ist nicht erkennbar, doch kann dieselbe recht wohl vorhanden gewesen und nur durch die hässlichen Flecken an den unteren Enden verwischt worden sein. Das Blatt ist echt! Wenn die Architektur auch völlig italienisch ist — ein nordischer Landsitz konnte Stimmer hier unmöglich vorschweben — so braucht der Künstler doch desswegen Italien nicht gesehen zu haben; immerhin müsste wohl bei Aufstellung einer daraufbezüglichen Hypothese unser vorliegendes Blatt dafür mit herangezogen werden! In dem von Stimmer illustrierten Fechtbnch Joachim Meyers ist beim Kapitel über das «Fechten im Rappier» derselbe Laubgang dargestellt worden. Ferner möge damit die Wahrnehmung bei dem mit Signum versehenen, aber apokryphen und wahrscheinlich von Hans Casper Lang herrührenden Blatt in Schaffhausen verglichen werden. (Anhang II, 3.)

Des weiteren verweisen wir auf die zu Nr. 40 angeknüpften Betrachtungen über Stimmers Stellung zur Architektur.

36.

Bern: Besitz des Herrn Eduard v. Rodt.

Glasbildvisierung: Wappenscheibe von Zug.

Zwei reichgekleidete aber nicht geharnischte Hellebardiere wachen zu Seiten der geneigten Standesschilde, über denen das gekrönte Reichswappen steht. Eine wuchtige in die Perspektive gezogene Pfeilerarchitektur umrahmt die leere Tiefe mit einem Flachgiebel, unter dem zwei sitzende Putten eine Löwenmaske mit herabhängenden Bändern halten. Ueber dem Giebel zieht sich eine bewegte Schlachtscene hin. Zwei Engelchen sitzen zur Seite der breit-ovalen Kartusch, die vor dem Sockel die Initialen des Meisters aufweist. (Signum IV.)

Federzeichnung auf weiss mit getuschten Schatten.

H. 440; B. 325 mm.

Das Blatt war mehrmals quer gebrochen, ist aber sonst ziemlich gut erhalten.

Obiger Riss ist schon von Warnecke veröffentlicht worden.[1] Er gehört offenbar zu der Gruppe von Zeichnungen zu Standeswappen in der v. Grebelschen Sammlung in Zürich. (Man vergleiche unter Zürich Nr. 49/52.)

37.

Schaffhausen: Antiquarische Gesellschaft.

Glasbildvisierung: Wappen der Stimmer.

Zwei Pfeiler mit vorgesetzten Säulen tragen in Verbindung mit einer zierlichen korinthisierenden Mittelsäule ein in Voluten aufgelöstes Gebälkstück, über dem zwei Kopfbildchen gezeichnet sind. Das zur Linken zeigt drei in einem Zimmer tafelnde Paare, das zur Rechten eine ferne Landschaft. Innerhalb des architektonischen Rahmens steht ein recht eleganter jüngerer Mann in zeitgenössischer Tracht, der einen kurzen Jagdspiess (wie der Bote in der «Comedia», hält. Sein Blick wendet sich dem neben ihm stehenden Wappen der Stimmer zu: einem durch eine gestürzte Spitze in drei Plätze geteilten geschweiften Schild mit offenen Hörnern, über dem ein geschlossener Stechhelm mit ebenfalls offenen Hörnern und einem dreiteiligen, zwischen ihnen stehenden Federbusch sich erhebt. Unterhalb des Wappens wird eine breitovale, leere Rollwerkkartusch von zwei Flügelknaben, die auf Schwänen reiten, gehalten. — Kein Signum.

Federzeichnung ohne Schraffierung auf weiss.

H. 410; B. 320 mm.

Das Blatt war der Länge und Breite nach gefaltet gewesen; obgleich es arg zerrissen und befleckt ist, lässt es die Stimmersche Art in den festen und bestimmten Umrisslinien doch deutlich erkennen.

Wie schon zu dem sig. Wappenriss des Abtes Diethelm Blarer von Wartensee in Bern (17), so finden wir auch zu dieser Visierung eine ebenso mit [Monogramm] B. Lingg, monogrammierte Kopie in der Karlsruher Sammlung. Die Abmessungen sind die gleichen, doch hat der Kopist die Kopfbildchen weggelassen.

---

[1] F. Warnecke, Musterblätter. 2. Auflage. Berlin 1883.

38.

S c h a f f h a u s e n : Antiquarische Gesellschaft.

Visierung für ein Rundscheibchen: die Anbetung der hl. drei Könige.

Der Entwurf ist in herkömmlicher Weise behandelt. Bei nur mässiger Ausbeutung der umgebenden Scenerie, sitzt, lebhaft vorgebeugt, Maria mit dem Kinde vor den Ruinen eines Hauses mit zerfallenem Dachwerk. Links in der Tiefe steht der hl. Joseph, gegenüber nähern sich die hl. drei Könige. Der Vorderste hat sich knieend vor dem Knäblein niedergelassen, das eifrig nach den ihm in einer Schale gebotenen Goldstücken begehrt. Ein römischer Krieger im Hintergrund deutet das Königliche Gefolge an. Das Ganze ist in's Rund gesetzt. Auf einem Formstein im Vordergrund die Signatur I.

Zumeist nur mit einfachen Strichlagen schattierte Federzeichnung auf weiss.

Durchmesser 175 mm.

Das Blatt ist durch Flecke entstellt.

Dass die Gruppe Mutter, Kind, König in der Komposition Aehnlichkeit mit der gleichen Gruppe auf dem Dürerschen Oelgemälde der Anbetung von 1504 in den Uffizien hat, halten wir für zufällig. Die bärtigen Köpfe erinnern sehr an die Zuhörer der «Dialectica». — Die Schraffierung ist eckiger, als es sonst bei Stimmer der Fall zu sein pflegt.

39.

S c h a f f h a u s e n : Antiquarische Gesellschaft.

Rundbildchen: Christophorus.

Der heilige Riese hat, das ihn segnende Christuskind auf dem Rücken und einen Baumstamm in den Händen, seinen Fuss nach dem schweren Gang durch ein seeartiges Gewässer soeben wieder auf das Land gesetzt. Das Wasser ist von beflossten Ungetümen, Wasservögeln und Riesenkrebsen belebt, auch ein Segelkahn gleitet darüber hin. Der für die Christophoruslegende charakteristische Eremit mit der Laterne in der Rechten — der ganze Vorgang spielt sich ja bei Nacht ab — steht vor seiner Klause, die sich auf dem in den See hineinspringenden hohen

felsigen Ufer erhebt. Der mit Ortschaften besetzte Hintergrund steigt zu einem hohen Gebirge hinauf. Unterhalb der Mitte des Ganzen steht ein durch einen Weinstock schrägrechts geteilter geschweifter Schild, der oben wie unten eine Traube als Wappenbild zeigt, und bei dem ein stark geschorener Mönch betend kniet. Links vom Schild die Signatur II.

Mit einfachen Strichlagen schattierte Federzeichnung auf weiss.

Durchmesser 160 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Stimmer hat den bereits ungezählte Male vor ihm dargestellten beliebten Heiligen frei von der oft ungeschlachten Plumpheit, mit welcher ihn ältere Meister vorzuführen lieben, gezeichnet, im übrigen weicht aber auch er nicht wesentlich von dem hergebrachten Kanon ab, wie ihn schon der Buxheimer Christoph vom Jahre 1423 (Sammlung Rylands-Spencer in Manchester) aufweist. Die Tradition bannte hier den Künstler; das Volk wollte den Patron der Schiffer und Schatzgräber bezüglich Darstellung und Staffage nicht anders, als wie man's stets gewohnt war! Die poesievolle Landschaft verdient um so mehr Beachtung, als Stimmer dieses Gebiet nur selten streift.

40.

S c h a f f h a u s e n: Antiquarische Gesellschaft.

Urteil Salomonis: Skizze.

Eine grossartig erfundene Architektur rahmt die Figurenreiche Scene ein. Zu einer geräumigen Plattform führt links in mehrfach gebrochenem Zuge eine Freitreppe hinauf. In dem Bogen, der an der Hauptfronte nach einem tiefer gelegenen Abstiege führt, kommen drei Männer zum Vorschein. Andere steigen zu der Terrasse hinauf, wo unter einem Thronhimmel zur Linken der König sein Urteil fällt. Vor ihm, wo das tote Knäblein auf einem Kissen liegt, kniet mit flehenden Gebärden die eine der Frauen, die zweite, seitwärtsstehende, trägt ihr Kindlein auf dem Arm. Hinter der Knieenden hält sich ein nackter Mann mit einem Schwert zur Vollstreckung des Urteils bereit. Der Raum, in dem sich die Scene vollzieht, ist eine hohe und tiefe Halle, vorn und rechts von schlanken korinthischen Säulen be-

grenzt, die mit gradlinigem Gebälk eine mit Statuen befasste Attika und eine über die Treppe gespannte Tonne tragen.

Die beiden andern Seiten schliessen im rechten Winkel zwei hohe Fassaden ab. — Kein Signum.

Flüchtige, in einfachen Umrisslinien, zumeist ohne Ausführung der Gesichter gezeichnete Skizze auf weiss.

H. 323; B 218 mm.

Das Blatt ist bis auf einige Flecke gut erhalten.

Die Art der Zeichnung erinnert in ihrem flotten und sicheren Wurf an den «Liebesgarten» in Bern. Der Entwurf scheint eher für ein Gemälde, als für den Schmuck einer Fassade gedacht zu sein. Der Vorwurf als solcher ist im XVI. Jahrhundert ein ungemein beliebter und häufig wiederkehrender; Murer hat ihn auch behandelt. (c. J. R. Rahn im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde» 1883 s. 465 ff. und B. Haendcke a. a. O. s. 342.)

Ueber Stimmers Verhältnis zur Architektur lässt sich bei diesem Riss eine Betrachtung anknüpfen. Für die Entwickelung der Schweizer Fassadenmalerei lassen sich *drei* Perioden aufstellen. Für die erste giebt das Haus «zum Adler» in Stein am Rhein, für die zweite Holbeins Haus «zum Tanz», für die dritte Stimmers «Ritter» in Schaffhausen ein Beispiel. — Das Haus zum weissen Adler in Stein a. Rh. — Abb. Schneeli[1] Tafel XIV — trägt nur eine einfache Bemalung der Flächen zwischen den wirklichen Architekturteilen, so dass die einzelnen Bilder eine selbstständige Bedeutung für sich haben. Die architektonische Bemalung stellt die ornamentalen Rahmen um diese Bildfläche vor; die beiden zwischen die Fenster gesetzten Säulen sind die einzigen spärlichen Versuche die Architektur über die Wirklichkeit empor zu heben. — Holbeins Entwurf setzt sich über jede Rücksicht auf die thatsächliche Architektur des Hauses hinweg und zaubert einen kühnen Architekturtraum vor die Augen des Beschauers. Eine Rücksicht auf die Realität lässt Holbein nur insofern walten, als er die wirklichen Fenster mit Hohlräumen seiner gedachten Architektur zusammenfallen lässt. Die Fenster bleiben möglichst versteckt, was besonders bei dem früheren Entwurfe (Abb. Schneeli a. a. O. XVIII) hervortritt. — Bei

[1] Gustav Schneeli, «Renaissance in der Schweiz» (München 1896).

Stimmers «Ritter» wird eine Kombination angestrebt. Auf die Flächen des wirklichen Hauses setzt der Künstler ein gemaltes und bedeckt dann die geeigneten Flächen der Scheinarchitektur teppichartig mit Bildern. Das auf die Hauptfront gemalte Gebäude steht aber zur Wirklichkeit nicht im Gegensatz, sondern begleitet dieselbe wie ein Oberton. Diese drei Perioden hat Schneeli in dieser Reihenfolge erkannt. Hiernach werden wir den Fassadenentwurf auf Blatt 16, T. XI, (Basel) als eine frühere Arbeit, die Bemalung des Ritters als eine Arbeit aus der späteren Zeit des Meisters ansehen müssen; der Basler Riss ist im wesentlichen in der Art der zweiten Periode entworfen und ein Vergleich mit Holbeins Haus zum Tanz drängt sich unwillkürlich von selbst auf. Auch die ornamentalen Formen lassen wohl die Vermutung zu, dass der Basler Entwurf älter als die Bemalung des «Ritter» ist. Den Wettbewerb mit Holbeinschen Architekturphantasien hat Stimmer anscheinend zu Gunsten einer mehr nüchternen aber wesentlich realeren Dekorationsart aufgegeben. Dieser Umstand spricht auch für Stimmers Findigkeit so dem übermächtigen Vorbild auszuweichen!

In der Basler Fassade steckt auch eine lebendige architektonische Idee. Portalvorhalle, Säulengang, zurückweichendes Obergeschoss, Nischen zwischen den Fenstern, Fensterumrahmungen und reiche Gesimsgliederung geben ein sehr belebtes Profil und beweisen — wenn das Ganze auch unorganisch und nicht schön gegliedert ist — ein an Gedanken reiches, echt malerisches Empfinden. Dennoch ist dieser Entwurf mehr eine Nachahmung Holbeins und verhält sich zu dessen grossartiger Schöpfung wie die Nacherzählung einer Vision zu dieser selbst: die tanzenden Bauern der Holbeinschen Schöpfung sind bei Stimmer zu einem Zuge wallfahrtender Pilger geworden, für die er einen sehr unkonstruktiven Raum zum gehen geschaffen hat. Auch Holbein hat ja an seinem Tanzhaus Menschen, Tiere und Gerät auf Balken und Altanen illusionistisch gemalt, der Fries der Tanzenden ist aber als gemalter Fries aufzufassen; in dieser Hinsicht hat Stimmer Holbein übertreffen wollen. Dieses hinter die Fassadenfläche gezogene Ganze verrät den Maler-Architekten, den diese konstruktive Ungeheuerlichkeit so wenig anficht, als es die Pompejanischen Decorateure genierte einen

Tempel auf den Blütenkelch einer Ranke zu setzen. Ein sehr schwaches Gesims schliesst dies Stockwerk nach oben, das nächste springt bedeutend zurück und lässt so eine breite Rampe frei, die ebenso wie beim Haus zum Tanz noch durch eine Balustrade hätte geschmückt werden können. Auf dieser Rampe steht nach der Tiefe zu der plastisch gedachte Sarkophag mit den ebenfalls real gedachten vier Gestalten daneben, während man Christus und die beiden Allegorien wieder als schwebend an die Fläche des Hauses gemalt denken muss. Dieses unberechtigte Nebeneinander der drei- und zweidimensionalen Vorstellung ist eine für die deutschen Renaissancemeister charakteristische Freiheit. Die zwei grossen Fenster des obersten Stockes sind mit den Fenstern und Säulenteilungen der unteren Geschosse in leidlich axiale Uebereinstimmung gebracht und haben reichere architektonische Rahmen. Darin nähert sich Stimmer der im XVI. Jahrhundert sonst üblichen Weise der Hausbemalung. Eine derartige architektonische Umrahmung hat Holbein beim Haus zum Tanz keinem Fenster zuteil werden lassen. Er hat die Fenster ungeschmückt in bescheidener Weise dem architektonischen Rahmen eingegliedert. (cf. auch Schneeli ,a. a. O. Abb XIX.) Zweifellos hat Stimmer die Bahnen Holbeins zu betreten versucht. Sein Versuch, eine grosse Phantasie-Architektur auf die Fläche eines wirklichen Hauses zu zaubern, kommt an unkonstruktiver Kühnheit Holbein nahe, an architektonischer Grossartigkeit bleibt er aber hinter dem Schwaben zurück. In einer gewissen zagenden Inkonsequenz hat Stimmer sich doch nicht in schneidenden Gegensatz zu der wirklichen Architektur zu setzen gewagt. In der Folge passte er seine Malerei der gegebenen Architektur geschickt an und was beim Basler Entwurf ein zaghafter Kompromiss blieb, das wird beim Ritter der gesunde Ausgangspunkt. Desshalb gab Stimmer dem Ritterhaus auch einen g e m a l t e n Giebel als oberen Abschluss, während der Basler Entwurf ohne Abschluss wie Holbeins Tanzhaus bleibt. Hierin folgt er dem Schwaben als unselbständiger Nachahmer. Zu dem Wesen einer in der deutschen Spätrenaissance liegenden unnatürlichen Geziertheit, die sich später zu dem viel ansprechenderen Rococo entwickelte, gehört wohl auch die grosse Säule links, die zwar in einem gewissen organischen Zusammenhang mit

dem Vorbau gedacht ist — als ob sie wirklich da stünde — in ihrer unnatürlichen Grösse aber unmöglich der Architektur einen existenzberechtigenden Dienst bieten kann. An und für sich verdient sie aber höchste Beachtung, da sie eine der feinsten architektonischen Zeichnungen des Meisters und von feinerer Sprache als die sonstigen architektonischen Glieder dieses Entwurfes ist.

Konnte der Basler Fassadenentwurf im allgemeinen von Stimmers Baumeisterkunst und architektonischer Veranlagung ein besonders hervorragendes Zeugnis nicht geben, so giebt das Bauwerk auf dem Zürcher Batt Nr. 55 — Tafel XIX — von der Auffassung und Geschicklichkeit des Meisters in dieser genannten Hinsicht einen viel überzeugenderen Beleg. Hier quält er sich nicht mit Nachempfinden im Stile eines Grösseren, sondern schafft aus heiterer Phantasie heraus eine Halle, die Licht und Luft offen steht wie die italischen Landsitze. Hatte Stimmer etwas ähnliches unter jenem milden Himmel selbst erschaut oder zeichnete er diese Villa lediglich in glücklicher Inspiration? Dass Stimmer hier an die Möglichkeit einer Uebersetzung seines Entwurfes in das Reale dachte, geht wohl daraus hervor, dass da, wo der Verbindungsgang rechts den Blattrand erreicht das Gesims wie auf einer Bauzeichnung geschnitten und das Profil fein und genau eingezeichnet ist. Auffallend ist noch, dass die Säulenkapitelle nicht der Gesimsebene parallel sondern über Eck gestellt sind, was in der Antike und der italienischeu Renaissance unseres Wissens nirgends vorkommt. Schneeil giebt Tafel XXVI ein ähnliches Beispiel in den Säulchen des Basler Goldschmiederisses. Bei Holbein ist die über Eck gestellte korinthische Säule, als Motiv monumental gedachter Architektur, im späteren Entwurf für das Haus zum Tanz verwandt (Schneeli XIX). Hier wird Stimmer entlehnt haben!

Das Schaffhauser Blatt mit Salomos Urteil (Nr. 40) zeigt den Durchblick in eine Halle, nach der sich, wie bei manchem der grossen römischen Hochrenaissancepaläste, dem Palasthof zu, stattliche architektonische Fassaden kehren. Die Fassade nach der Tiefe zu scheint wohl nur dreigeschossig zu sein: das mittlere Geschoss, aus dem sich die Zuschauer herausbeugen, dürfte wie auf dem Basler Entwurf einen Arkadengang vorstellen und erst die innere Wand dieser Loggia in zwei Halb-

geschosse geteilt sein. Dann kommt das dritte durch $^3/_4$ Säulen gegliederte Geschoss mit den Oculusfenstern, während der Arkadengang eine Gliederung von Pfeilern aufweist.

Das Berner Blatt mit dem Centralbau eines Badschlösschens (Nr. 35) — Tafel XV — ist eine geniale Erfindung und die ganze deutsche Renaissancearchitektur hat nichts ihm an Zierlichkeit gleiches hervorgebracht. Eine entfernte Aehnlichkeit hinsichtlich der spielenden Heiterkeit mag noch die Erdgeschosshalle des ehemaligen Stuttgarter Lusthauses mit Stimmers Bau gehabt haben, auch der kühlende Brunnen in der Mitte fehlt beiden nicht. Zwei gleichlange Giebelhallen schneiden sich im rechten Winkel und bilden einen Kreuzpavillon mit vier offenen Flügeln, dessen Vierung sich über die Dächer erhebt und so den Gesamtblick über den Festpark gewährt; vier zeltartig schlanke Säulchen tragen ein Kuppeldach, das mit einer durchbrochenen Laterne schliesst. Reicher Schmuck an Statuen und Vasen hebt die markanten Punkte an Giebeln und Dächern hervor.

41.

Schaffhausen: Antiquarische Gesellschaft.

«Der Verläumder», Studienblatt.

Auf reich verziertem Sockel erhebt sich ein mit Figuren geschmückter Pfeiler, der ein Stück mit Bändern und Fruchtschnüren gezierter Bekrönung trägt, welche in dem Stimmerwappen — beschrieben auf Blatt Nr. 37 — endigt. Die Umrahmung ist nur linkshälftig ausgeführt. Innerhalb dieser Begrenzung schreitet vor einem mit Wassermühlen und Burgen besetzten bergigen Hintergrund der durch die dazu geschriebenen Verse gekennzeichnete — im übrigen wie ein Flugblattverkäufer sich gebärdende — Verläumder schreiend dahin. Ein Krebs kriecht auf seine linke Schulter. Was der Mann für Blätter in seinen Taschen hat, das erklären uns die von Stimmer selbst dazugeschriebenen Verse, welche am Fuss des Risses in einer nur zum Teil ausgeführten Kartusch stehen:

«Aesopus ticht ein solchen Mann
Der habet zwo gross Täschn an
Ein vorn die ander hinten
Darin sind sine Laster zu finden
In der forder ander ertichtete Schand

Dorin er stetig hat sin Hand
Und schreiet us dem dies dem das
Was der und jener gewest was
Dünkt sich dabi gleich eim Engel
Und grifet nicht in sine Mengel
Bleibt also stoltz und verblendt
All welt bedeutet dies figment
Der mit dem Balcken zeigt ihm den splissen
Calumnia will Unschuld zerissen
Das schafft allein solch Eigenlieb
Doch macht den frommen solchs nicht trüb
Er dreht den spruch und halt ihn frei
Thu recht und fürcht Dich doch dabei.»

Anno 1572 T. St. (Monogr. VI.)

Die Zeichnung ist links oben auf einem von einem Panisken gehaltenen Täfelchen mit Stimmers vollem Namen signiert. Der junge Satyr scheint die Schrift absichtlich einer strengblickenden Frau entgegenzuhalten, die sich, die brennende Fackel in der Hand, als «Veritas» zu erkennen gibt. Der bärtige Alte ist wohl, wie J. J. Baeschlin im Neujahrsblatt des Kunstvereins in Schaffhausen im Jahre 1880 vorschlägt, ein selbstgefälliger Mann, der auf die Menge der Fehler hinweist, ohne den Balken zu beachten, der bei der geringsten Bewegung seinem Auge Verderben droht. Der Vermutung Baeschlins, dass dieses polemische Blatt eine Antwort auf mancherlei Angriffe sei, thaten wir bereits oben Erwähnung. Für die Sittengeschichte des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts ist unser Blatt insofern auch nicht ohne Interesse, als es zeigt, dass am Ende des Säculums die Flugschriften gerade noch so bestehen und eben noch so vertrieben werden, als zu Zeiten Luthers und Zwinglis. Sie ersetzen immer noch die Zeitungen und sind noch die eigentlichen Vehikel Neuigkeiten fortzupflanzen. Freilich ist d i e Zeit wohl nicht mehr, dass sich, wie noch bei Dürer, Künstler, Verleger und Verkäufer in einer Person vereinigen. Bilderkrämer hielten sich lange. Im siebzehnten Jahrhundert waren sie noch völlig an der Tagesordnung, wie uns unter anderem eine Callotsche Radierung deutlich beweist. Im Text zu unserem Blatt gibt Stimmer eine kleine Probe seines poetischen Könnens vorweg, dem die «Comedia» eine litteraturgeschichtliche Bestätigung gegeben hat.

Die Landschaft ist sehr reizvoll; schade, dass Stimmer sie nirgends um ihrer selbst willen behandelt hat.

Nur im Landschaftlichen Schattierung durch ungeteilte Strichlagen, im übrigen einfache Umrisszeichnung auf weiss.

H. 291; B. 244 mm.

Das Blatt war verschiedentlich gebrochen und ist stark fleckig.

41a.

In der Karlsruher Sammlung gibt es eine genaue Kopie dieses Blattes mit einem sehr fesselnden Zusatz. — Tafel IX. — Nach dem Monogramm B — das bereits auf der Kopie des Wappens des Bischofs von Strassburg in der Karlsruher Sammlung vorkam — ist B. Lingg Urheber dieser Kopie und erscheint daher mehr als Professionist, denn als Sammler! Als Sammler würde er nicht nötig gehabt haben — acht Jahre nach der eigenhändigen Datierung Stimmers auf dem Schaffhauser Blatt — den Text samt Jahreszahl 1580 der Abzeichnung beizufügen. Wir sahen Lingg im Tobias Stimmerschen Kreise in Strassburg verkehren, und so kann er das Blatt sogar in des Meisters Atelier kopiert haben. In den höchst lebendigen kleinen Entwürfen am Fuss der Kopie, die jedenfalls auch auf Stimmer zurückgehen und die Lingg einem nicht mehr bekannten Riss des Meisters entnahm und zusammenhanglos unter den «Verläumder» setzte, haben wir ein weiteres prächtiges Kulturbildchen, das uns eine Band- und Tuchfabrik, bez. deren Verkaufsmagazin, vorführt. Ein stattliches Ehepaar ist in den Laden getreten und lässt sich von zwei Kaufmannsdienern — der eine hält die Elle — die Ware vorweisen. Der Wunsch der Käufer ist auf Band gerichtet, dass man aber auch Tuch «führt», zeigen die ovalen Scheiben auf den Regalen, die doch wohl zusammengerolltes Tuch vorstellen. In der Nähe der Thür des Verkaufsgewölbes ist — genau wie bei unseren modernen Warengeschäften — die Kasse. Hier sehen wir nach noch mittelalterlicher Weise zeitlich getrennte Vorgänge räumlich zu vereinigen, den Käufer ein zweites Mal. Während die Bürgersfrau unterdess mit dem gekauften Band auf die Gasse getreten ist, bezahlt der Gatte. Der schnurrbärtige Mann, welcher das Geld in Empfang nimmt,

ist wohl der Kaufherr selbst. Links von diesen Scenen und ausserhalb des Verkaufsraumes ist ein Mann mit dem Schliessen eines Ballens beschäftigt. Vom Verpackungsmaterial liegt noch eine dicke Schnur aufgerollt am Boden. Dieses Anziehen der Stricke vermittelst eines Knüppels findet sich bereits ein halbes Jahrhundert früher auf einem Holzschnitt Schäuffelins in seinem «Trostspiegel» und sogar mehrfach auf dem Jost Ammanschen Holzschnitt von 1585 mit der «Verherrlichung des Handels» dargestellt. Nach dem offenen Thor zu stehen weitere zum Versand fertig gemachte Ballen und Fässer. Alles dieses lässt darauf schliessen, dass ausser dem Kleinverkauf hier auch Grosshandel, bez. Fabrikation, getrieben wird. Aeusserlich getrennt, aber innerlich verwandt, steht senkrecht zu diesen zusammengehörigen Bildern aus dem Geschäftsleben am linken Blattrand eine weitere Skizze, die einen jugendlichen Kaufmann zwischen aufgetürmten Tuchstücken, wiederum mit der Elle messend, zeigt. Alle Personen, Käufer wie Verkäufer, sind bedeckten Hauptes. — Wir haben allen Grund dem Kopisten Lingg für die Ueberlieferung dieser intimen lebensvollen Bildchen aus dem städtischen Leben der Zeit um 1580 dankbar zu sein!

42.

Schaffhausen: Antiquarische Gesellschaft.

Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke, Skizze.

Den Pfeilen und Schleudergeschossen der Etrusker ausgesetzt, hat Horatius mit den Römern die Brücke zur Hälfte bereits abgedeckt. König Porsenna feuert die Seinigen vergeblich zum Vorgehen an. Ein geharnischter Ritter ist zwar im Kampfeseifer mit seinem Ross in den Tiber gesetzt, doch die Flut wird ihn vor den Augen seiner Landsleute bald verschlingen! Das Ganze ist voll dramatischen Lebens und vorzüglich komponiert! Im Hintergrund wölben sich noch einige gemauerte Brücken über den Strom. Eine derselben dient zur Verbindung eines Kastells mit der am linken Ufer stufenförmig ansteigenden Stadt. Hügel füllen die äusserste Tiefe. Am Rande links Signatur I.

Federzeichnung auf weiss. Die Schattierung ist zumeist nur in einfachen Strichlagen gegeben.

H. 291; B. 244 mm.

Das Blatt war zweimal quer durchgebrochen und ist fleckig.
Wie eine ganz ähnlich gebaute Holzbrücke bei der Zeichnung «Sauls Einzug» (Basel) bereits vorkam, so kehrt fast derselbe Steg auch auf dem Schnitt zur Strafpredigt des Propheten Zephanias in der Bilderbibel (Hirth S. 130) wieder.

Fünf Oelporträts in Schaffhausen.

A.

I. Martin Peyer,
II. Heinrich Peyer,
III. Alexander Peyer,
IV. Anna Schlapritzin,
V. David Peyer.

B.

Litterarischer Nachweis eines von Tobias Stimmer herstammenden Porträts des Schaffhauser Reformators C. Ulmer.

Die vorliegenden Porträts zeigen noch in der Auffassung die strenge Wahrheit, die wir bei den grossen Meistern des Jahrhunderts bewundern. Von so unmittelbarer Wirkung wie die Bildnisse Schwytzers und seiner Gattin im Museum zu Basel sind die Schaffhauser Gemälde schon wegen des kleineren Formates nicht; die an Härte grenzende Bestimmtheit, mit der die gradezu Holbeinartigen Bilder gemalt sind, ist bei den Schaffhauser Werken einer etwas weicheren Pinselführung gewichen. Nur ein Stimmer konnte um diese Zeit unter den oberdeutschen bezw. schweizerischen Malern solche bei aller Nüchternheit kernig individualisierte Köpfe schaffen. Sämtliche Porträts sind wahr und ehrlich; so sehr Stimmer bisweilen in seinen Zeichnungen und Skizzen seiner Erfindungsgabe und virtuosen Federführung freien Lauf lässt, so ernst und sachlich ist er in diesen Porträts. Hier ist nichts typisches; so treu die Natur kopiert ist, trägt sie doch keinen im Sinne der Manier stileinheitlichen Charakter. Jedes Porträt zeigt Stimmers Können von einer neuen Seite. Seine grosse Gewandtheit lässt auf häufige Inanspruchnahme als Porträtist schliessen und auch hieraus kann man folgern wie viel Stimmersche Oelbilder verloren gegangen

sein müssen! Der Meister hat bei den Schaffhauser Bildnissen die Gesichter bis in die letzten Einzelheiten ausgeführt ohne dabei die Frische der Auffassung und die Lebenswahrheit im ganzen irgendwie pedantischer Kleinmeisterei zu opfern. Wenn hinsichtlich der Haltung überall eine gewisse Aehnlichkeit existiert, so ist doch im einzelnen die individuelle Verschiedenheit gewahrt worden. Die angesehene Lebensstellung der Dargestellten nötigte zu einer gesammelten Ruhe in der Haltung. Dementsprechend ist auch die zeitgenössische Tracht durchweg von schwarzer Farbe. Mit fleissiger Genauigkeit sind der feine Batist der grossen Halskrausen, der Haube der Dame und der Handstulpen, der Pelz- oder Sammetbesatz der Kleidung gemalt, ohne dass diese Durchbildung des Nebensächlichen den malerischen Reiz des Ganzen und die Einheitlichkeit des Gesamttones schädigte. Die Falten sind überall zu Gunsten einer einzigen fein gestimmten Fläche wenig angegeben. So wirken die Köpfe allein für sich, worunter aber die untergeordneten Teile nicht zu leiden haben. Die schwere künstlerische Aufgabe der harmonischen Vereinigung — wir möchten sagen des Seelischen mit dem Stofflichen — hat Stimmer gelöst.

Das Colorit ist in sehr kräftigen Farben realistisch behandelt. Die Beobachtungen, die von dem Auffassen der Form gelten, wiederholen sich in ausgedehnter Weise hinsichtlich der Farbengebung. Der Künstler geht in der Realistik so weit, dass er bei den älteren Leuten in die beschatteten Teile der Hände und sogar der Wangen gelbe und grüne Töne setzt; die Gefahr über die Grenze des Erlaubten hinauszugehen, lag hier nahe. So sind auch die Knöchel der Hände Alexander Peyers auffallend rötlich getont. Sollte hier eine etwa durch Gicht verursachte Anomalie in beinah zu weitgehender Wahrheitsliebe zum Ausdruck gebracht worden sein?! In Anbetracht der unerbittlichen Genauigkeit mit der die unschöne Nase des Bürgermeisters wiedergegeben ist, sind wir geneigt diese Frage zu bejahen.

Die Porträts im Besitz der Stadtbibliothek und des Herrn Ludwig Peyer-Neher tragen in ihrer Gesamtqualität den Stempel derselben Hand. Es ist überall dieselbe Art der Auffassung und Modellierung, die in manchem an die Weise Holbeins gemahnt.

43.

S c h a f f h a u s e n: Stadtbibliothek.

«Martin Peyer.» Oelporträt.

Das Brustbild ist in Lebensgrösse ausgeführt. Die Beischrift lautet: «Martinus Peyer aetatis suae L» (der weitere auch von Haendcke angegebene Zusatz «Anno domini MDLXV» steht unterhalb).[1] Das Gesicht ist ein bischen gewöhnlich und nicht ganz so fein wie die übrigen folgenden Porträts gezeichnet, die Modellierung ein wenig flach. Dagegen ist die Behandlung des Bartes sehr beachtenswert. Obgleich derselbe in einer ganzen Masse gehalten ist, bleibt er doch detailliert und duftig. Die leider durch spätere Uebermalung entstellten Hände verraten immer noch die ursprüngliche lebendige und feine Auffassung, wenn sie auch in der Haltung von den Porträts Heinrich Peyers und Anna Schlapritzins übertroffen werden. B e i d e Hände halten den Brief (Haendcke lässt Martin den Brief nur mit der Rechten fassen). Tracht: An der Brust offene pelzbesetzte Schaube und Barett. — Signum II.

J. J. Rüeger sagt in der «Chronik der Stadt und Lanschaft Schaffhausen», Teil II, S. 897/98 (Schaffhausen 1892): «1563 den 9. Januar hört man in Schaffhausen, dass Kaiser Ferdinand von Freiburg in Basel angekommen sei. Schleunig werden Dr. M a r t i n Peyer und Joh. Christoph von Waldkirch abgeordnet, den Kaiser hierher einzuladen. Sie treffen ihn den 10. in Waldshut und Dr. Peyer richtet seinen Auftrag in glänzender Rede an den Kaiser aus. Derselbe nahm die Einladung an, ritt Montags zwischen 4 und 5 Uhr mit 7 bis 800 Pferden in Schaffhausen ein, wurde vom Bürgermeister Alex. Peyer, Dr. Martin Peyer und 18 anderen Abgeordneten empfangen, anständig beschenkt (unter anderem zwei Ochsen, zwei Wagen, Wein etc.) und in Peyers neuem Haus logiert und folgenden Tage zur Stadt hinausbegleitet.»

D. A. Fechter druckt in seinem Buch «Thomas Platter und Felix Platter, ein Beitrag zur Sittengeschichte des XVI. Jahrhunderts, Basel 1840» Felix Platters Bericht über den Einzug des

---

[1] Haendcke erwähnt dieses Porträt a. a. O. S. 325. Das Bild hängt jetzt nicht im Rathaussaal, wie auch Oeri angibt, sondern in der Bibliothek.

Kaisers zu Basel am 8. Januar 1562 ab. Der Bericht schliesst im Original: «und zoch also Ihr. Mai. zu nachts gen Rheinfelden, von dannen nach Schaffhausen und gieng ein red auss, Ihr. Mai. were zu Strassburg am reichesten, zu Basel am zierlichsten, zu Schaffhausen am kriegisten empfangen worden.»

Haendcke erwähnt a. a. O. S. 348 als älteste erhaltene Zeichnung Daniel Lindtmayers «ein kleines, getuschtes Bildchen Ferdinand II., der im Dezember 1563 in Schaffhausen war. Das Blättchen findet sich in einer handschriftlichen Chronik der Stadt Schaffhausen eingeklebt, die im Besitz des Dekorationsmaler Bollinger ist.» Weiter heisst es: «Die Datierung den 6. tag December 1564 scheint mir dagegen von Lindtmayers Hand herzurühren.»

Die so schwankende chronologische Fixierung des Kaiserbesuchs richtig zu stellen dürfte vielleicht für Schaffhauser Lokalhistoriker Interesse haben.

Dr. Martin Peyer soll zwei Jahre Professor codicis in Basel gewesen sein; jedenfalls war er beider Rechte Doctor.

44.

Schaffhausen: im Besitz des Herrn Ludwig Peyer-Neher.

Heinrich Peyer: Oelporträt.

Dieses Bildnis zeigt den grossartigen Charakterkopf eines noch jungen, bärtigen Mannes, in den der Meister viele Seele hineingelegt hat. Die Nase ist schön gezeichnet und gut modelliert, die Formgebung an Stirn und Augen ist mit grosser Sorgfalt gemacht; auch die Hände, von denen die linke die Handschuhe hält, sind natürlich und gut dargestellt. Die Tracht besteht hier in einem geschlossenen schwarzen Wams mit hervorstehender Krause und dem üblichen Barett. — Die Beischrift lautet: Heinrich Peyer anno aetatis suae XLIII MDLXVI. — Kein Signum.

45.

Schaffhausen: im Besitz des Herrn Ludwig Peyer-Neher.

Alexander Peyer: Oelporträt.

Dieses Bildnis erinnert in der Auffassung lebhaft an das

Porträt Stephan Brechtls, das von Stimmer für den Formschnitt ausgeführt wurde (Abb. Hirth, kulturg. Bilderbuch III, 1317 u. Haendcke a. a. O. S. 336). Auch eine gewisse Aehnlichkeit beider Männer ist nicht zu verkennen. Stimmers bedeutende Zeichenkunst spricht auch aus Alexanders Porträt. Das sehr charakteristische Gesicht ist mit gewandter Hand modelliert ; alles ist bestimmt und scharf zur Darstellung gebracht. Dieser Patricier muss ein strenger Mann von grosser Gestalt gewesen sein; seine Haltung bekundet Noblesse. Es ist staunenswert, wie Stimmer hier im Brustbild die Körpergrösse und Stellung angedeutet hat. Mit der natürlichen Würde des langbärtigen Mannes steht die Tracht im vollen Einklang. Die schwarze Schaube lässt nur ein kleines Stück Halskrause gewahren ; das Haar ist wie bei den vorher besprochenen Bildnissen völlig vom Barett verdeckt. — Kein Signum.

Obgleich das Bild auf der Rückseite mit der Jahreszahl 1583 versehen ist und Stimmer urkundlich im April dieses genannten Jahres in seiner Vaterstadt war, erscheint uns doch eine frühere Entstehungszeit — und zwar auch in den sechziger Jahren des Jahrhunderts — wahrscheinlich. Bürgermeister Alexander Peyer lebte 1500 bis 1577, ihn muss das Porträt doch wohl vorstellen, da — ganz abgesehen von dem würdigen und sehr repräsentationsfähigen Aeusseren — zwei ungefähr gleichaltrige Männer in der Familie Peyer mit den Weggen mit demselben Vornamen gleichzeitig schwerlich gelebt haben können. (Die bei J. J. Rüeger a. a. O. S. 898/99 abgedruckte Stammtafel kennt noch einen Dr. med. Alexander P., der aber erst 1560 geboren wurde.)[1] Es ist bei aller Achtung vor Stimmers genialer Porträtkunst fast undenkbar, dass er dieses höchst individuelle Bildnis nicht nach dem Leben gemalt habe. Wir sind daher geneigt, das Datum 1583 auf der Rückseite für eine spätere auf willkürlicher Schätzung beruhende Hinzufügung von dritter Hand zu halten, die für die Entstehungszeit des Bildes selbst einen nur angenäherten Wert hat. — A. P. ist der Stammvater der noch jetzt in Schaffhausen lebenden Linie.

---

[1] Auf der Stammtafel der Peyer im Hof kommt ein Alexander überhaupt nicht vor.

46.

Schaffhausen: In Besitz des Herrn Ludwig Peyer-Neher.

Frau Anna Schlapritzin: Oelporträt, (Tafel XVI).

Obgleich Frau Anna Schlapritzin von St. Gallen die zweite Gattin Alexander Peyers war, kann ihr Porträt wegen des ungleichen Formats als Gegenstück zu dem Bilde des Bürgermeisters nicht angesehen werden. Für eine ungefähr gleichzeitige Entstehung spricht neben der Art der Malweise auch das Aeussere der Dame, die in ihrer matronalen Fülle den Jahren nach sehr gut zu ihrem Gatten passt. Dem Mund nach zu urteilen, war Frau Anna ein wenig nervös; leider ist das Gesicht durch Firniss so verschmiert worden, dass besonders die Zeichnung der Nase sehr darunter gelitten hat, ja gänzlich verloren gegangen ist. Die Behandlung der Nebendinge ist ebenfalls gut. Die ganz tief auf dem Kopfe sitzende Haube und die Halskrause sind mit einer gewissermassen naiven Genauigkeit gezeichnet, namentlich die erstere ist fast durchsichtig fein gemalt. Der mit hellem Pelz besetzte Umhang, die zahlreichen Ringe an der Linken, deren Daumen und Zeigefinger auch noch eine Blume halten, lassen den Wohlstand des Hauses erkennen. Ob die Dame in der Rechten ein kleines Buch oder ein Täschchen hält, vermögen wir nicht zu unterscheiden. Ursprünglich war es wohl ein Blumensträusschen, aus dem die ungeschickte Hand des späteren Ueberarbeiters diesen rätselhaften Gegenstand gemacht hat. — Das Bild trägt den Vermerk: «Anno aetatis 67 1582. Pict. anno 1583 TS» samt Wappen der Dame.[1]

47.

Schaffhausen: Besitz des Herrn Peyer-Frey.

David Peyer, Oelporträt.

Vorliegendes Bildnis zählte bis jetzt in Schaffhausen zu den beglaubigten Werken Stimmers. Auf der Rückseite steht — von späterer Hand geschrieben —: «David Peyer z. Weinberg 1549—1613 TS pinx.» Der schöne vollbärtige Kopf ist fein gezeichnet und der seelische Ausdruck gut getroffen: ein

[1] Ein Glasbild mit dem Wappen von Alexander Peyer und Anna Sch. (Heirath 1533) ist jetzt im Landesmuseum in Zürich.

kluger Patrizier in einfachem schwarzen Wams mit breiter Halskrause, so steht David Peyer vor dem Beschauer. Der Künstler hat das Barett hier weggelassen, und so dient das unverhüllte kurze, aber volle Haar mit dazu den Eindruck noch jugendlicher Frische zu verstärken. Wenn auch die handschuhhaltende Linke etwas leblos und hölzern geraten ist, so hätte doch dieses Porträt genügend malerische Vorzüge, um als ein Werk Tobias Stimmers gelten zu können. Dem widerspricht die Aufschrift am oberen Rande auf dem Original noch erkennbar: «anno dom 1588 aetatis suae 39». Stimmer starb 1584! Von welchem anderen Meister dieses tüchtige Bild herrühren mag, möchten wir an dieser Stelle dahingestellt sein lassen. Von David Peyer selbst ist noch zu erwähnen, dass er in der J. J. Rüegerschen Chronik mit dem oben citierten Lebensdatum als Reichsvogt aufgeführt ist.

48.

In Schaffhausen (Ulmeriana V n. 180, Min.-Bib.)[1] existiert ein handschriftliches Gedicht: «Carmen gratulatorium in honor. C. Ulmeri, cum imago illius a Tobia Stimmero pictore effecta et ad filium eius Argentinam missa videretur a studiosis Scaphusianis scriptum a Joh. Conr. Stierlino». Hiernach hat Stimmer den Reformator Ulmer wahrscheinlich in Schaffhausen selbst gemalt. Weder in Schaffhausen noch in Strassburg sind wir auf eine Spur gestossen, die zu diesem Bilde hätte weiterführen können. Das kleine Oelporträt im Besitz der Familie von Meyenburg (Herrliberg bei Zürich, bez. Dresden), dessen wir schon oben — Seite 11 — Erwähnung thaten und das als ein Selbstbildnis Stimmers nicht gelten kann, in Verbindung mit Ulmer zu bringen, scheint uns schon wegen der weltlichen Tracht nicht angängig zu sein. Des für die Biographie Stimmers wichtigen Besuches seitens des jungen Ulmer in Baden, der möglicherweise mit der Anfertigung des Porträts des Reformators in Zusammenhang gestanden haben konnte, ist bereits S. 9 und 10 gedacht worden.

In Schaffhausen muss auch jenes verschollene Selbstporträt

---

[1] Freundliche Mitteilung des Strassburger Universitäts-Professors Dr. Johannes Ficker.

des Meisters gewesen sein, nach dem Konrad Meyer das Seite 49 besprochene Bildnis mit Feder und Tusche kopiert hat (Titelbild).

Standesscheiben.

Vermutlich hatte Stimmer sämtliche Standeswappen der Eidgenossenschaft als Risse für Standesscheiben entworfen. Es mochte wohl ein Auftrag sein, der mit der Schmückung eines Rathauses zusammenhing. Aus der ganzen Reihe sind bloss fünf Visierungen, eine bereits besprochene bei Herrn v. Rodt in Bern und vier andere im Besitz der v. Grebelschen Familie in Zürich, auf uns gekommen. In Bern ist das Standeswappen von Zug, in Zürich sind die Standeswappen von «Statt Freiburg», «Land Appenzell», «Stadt Basel» und «Ohrt Glarus». Alle diese Visierungen zeigen mannigfache Uebereinstimmungen im Figürlichen wie im Dekorativen. Die Hellebardiere sind — mit Ausnahme des Hellebardiers auf der Glarner Scheibe — bärtige Männer, und abgesehen von der Standesscheibe von Zug (Bern) ist stets je einer im Harnisch und je einer im Festgewand. Auf allen fünf Blättern findet sich ein architektonisch überaus reich durchgebildeter Hintergrund, der, mit einziger Ausnahme bei Basel, eine leere Tiefe umschliesst. Die Technik ist ganz und gar die gleiche.

49.

Zürich: v. Grebelscher Familienbesitz.

Scheibenriss: «1579 Statt Freiburg».

Zwei reichgekleidete, aber nicht geharnischte Hellebardiere wachen zu Seiten der geneigten Standesschilde der «Statt Freiburg». Eine Pfeilerarchitektur, ähnlich wie auf der Wappenscheibe von Zug (Bern, v. Rodt), umrahmt die leere Tiefe und stützt einen wagerechten Sturz, welcher als Mittelstück eine Agraffe mit Löwenkopf und weiter noch Putten, Engelsköpfe, sowie herabhängende Tücher als Verzierungen trägt. Ueber diesem Abschluss zieht sich ein Fries hin mit der Darstellung einer Schlacht zwischen Eidgenossen und feindlichen Reitern, die auch hier nach rechts zu fliehen. Die Sieger sind ausschliesslich mit langen Spiessen und Hellebarden bewaffnet. Die Vorderseite des Sockels ist mit an Fruchtstücken pickenden

Vögeln geschmückt, zwischen denen in der Mitte einer einfachen länglichen Kartusch mit Agraffe und Köpfchen die Signatur IV steht.

Mit Tusche lavierte Federzeichnung auf weiss.

H. 520; B. 380 mm.

Das Blatt ist der Länge und Breite nach gefaltet gewesen, sonst aber, bis auf einige Flecke, unversehrt erhalten.

50.

Zürich: v. Grebelscher Familienbesitz.

Scheibenriss, Standeswappen von Land Appenzell.

Zwei Hellebardiere, der links steckt in Kettenhemd und Harnisch, der rechts trägt reiche Tracht, Wams und Hosen geschlitzt, bewachen die geneigten Wappenschilde des Landes Appenzell. Hinter ihnen erheben sich zwei Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen, die eine fast übermässig stark geschwungene Zierleiste tragen, mit welcher sie zusammen die leere Tiefe umrahmen. Die Zierleiste ist mit Putten, welche Urnen stützen, und Fruchtsträngen geschmückt. Ueber derselben zieht sich ein Treffen zwischen Arkebusieren und Reitern hin; auch hier nehmen die Berittenen nach rechts zu Reissaus, wie das bei Stimmer Regel ist. In der Mitte des mit Tropäen geschmückten Sockels halten Flügelknaben eine innen und aussen geschweifte Kartusch mit der Bezeichnung «Land Appenzell» und der Signatur IV. — Die Jahreszahl 1579 steht zwischen den Schilden.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 525; B. 385 mm.

Der Riss ist der Länge und Breite nach gebrochen gewesen; sonst ziemlich gut erhalten.

51.

Zürich: v. Grebelscher Familienbesitz.

Scheibenriss. Standeswappen von «Statt Basel 1579». (Tafel XVII.)

Barock stilisierte Pfeiler bilden das Gewände eines Fensters und tragen einen sehr reich profilierten, von Flügelknaben flankierten Sturz, an dem als Kopfstück einmal ausnahmsweise ein vor der Mitte der Bekrönung angebrachtes Ovalmedaillon ist,

das durch bandumwickelte Laubstränge geschmückt wird. Das Innere des Ovals zeigt den im Wetter daherfahrenden heiligen Michael, vor dem die Insassen eines friedlichen Lagers im jähen Schrecken fliehen. Vor dem Fenster stehen ähnlich wie auf den beiden vorhergehenden Blättern ausgestattete Hellebardiere beim Wappenschild der Stadt Basel, wo charakteristischer Weise das Reichswappen fehlt. Durch das Fenster öffnet sich der Ausblick auf die Stadt Basel mit der Rheinbrücke, unter welcher Schiffer ihre ganze Geschicklichkeit aufbieten bei der starken Strömung ein Frachtschiff durch den schmalen Zwischenraum der Brückenjoche zu steuern. Nicht weit davon ist ein Floss anscheinend hängen geblieben. Im Hintergrund der Jura. Die Ansicht der Stadt ist jedenfalls von unbedingter Treue und beachtenswert für die Topographie Alt-Basels; das Ganze atmet frisches Leben und ist ausserordentlich interessant! Unterhalb des Wappens, an der Vorderseite der Sohlbank, ruht links und rechts je eine weibliche Figur, die nach ihren Attributen links als «Pax» (Oelzweig und Schild mit Friedenstaube), rechts als «Bellona» (gefüllter Köcher, Schild mit Elefant) zu deuten sind. In einer kleinen ovalen Kartusch zwischen beiden steht «Statt Bassel 1579» und dicht dabei die Signatur IV.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 520; B. 375 mm.

Das Blatt ist der Länge und Breite nach gefaltet gewesen, ziemlich fleckig, sonst aber gut erhalten.

52.

Zürich: v. Grebelscher Familienbesitz.

Scheibenriss: Standeswappen von Glarus 1579.

Zwei Hellebardiere wachen zu Seiten der geneigten Standesschilde vom «Ohrt Glarus», über denen das Reichswappen steht. Von den Wächtern trägt der rechts stehende ein mit Kreuzen besetztes Bandelier über dem Harnisch. Eine reich verzierte, dabei aber kräftige Pfeilerarchitektur umrahmt die leere Tiefe mit einem Flachgiebel, den zwei stark geschwungene Leisten begrenzen. Vor der Giebelmitte ist eine Agraffe mit Köpfchen angebracht, zu dessen Seiten noch Fruchtgewinde hängen. Hinter dem Giebel zieht sich ein Treffen hin. Vor den

langen Spiessen der von links Heranrückenden fliehen die Feinde. Wenn die Steine und Trümmer, welche die Glarner auf die Feinde warfen, hier nicht fehlten, so könnte man an eine Darstellung der Schlacht bei Näfels denken. An der Stirnseite des Sockels sitzen abgewandt von der ovalen Inschriftkartusch «Ohrt Glarus 1579» zwei Putten, welche Fruchtvasen halten. Ausserhalb der Kartusch die Signatur IV.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 525; B. 380 mm.

Das Blatt ist der Länge und Breite nach gefaltet gewesen und ziemlich fleckig, sonst aber unbeschädigt.

53.

Zürich: v. Grebelscher Familienbesitz.

Scheibenriss: Christus und die Samariterin am Brunnen. (Tafel XVIII.)

Zwei Pfeiler, an deren Postamenten Halbfiguren aus einem Reife von Rollwerk herauswachsen und an deren Schäften religiös-allegorische Gestalten stehen, tragen einen Flachbogen mit breitem Riemenwerk, durch das wiederum schmale Bänder gesteckt sind. Den Scheitel des Bogens verziert eine Agraffe mit Kopf. Letzterer ist noch durch eine Fruchtschale bekrönt. Aus den beiden Voluten, welche die Pfeilerkapitelle krönen, kriecht jedesmal ein junger Bär; an der Stirnseite des Sockels ist eine längliche Kartusch mit drei Köpfen und durchschlüpfenden Putten angebracht. Die Schrift innerhalb der Kartusch:

«Wers' wasser trinckt dz' Christus gibt
Den wirt ewiglich dürsten nicht»

erklärt das von der geschilderten Umrahmung eingeschlossene Hauptbild. An einem schön gefassten Quell sitzt Christus zur Linken, zur Rechten stützt sich ein reizendes junges Weib, die Samariterin, auf den Brunnenrand, wohin sie eine bauchige Kanne gesetzt hat. Vorgebeugt lauscht sie den Worten des Meisters, der seine Rede mit Handbewegungen begleitet. Die Gewandung der Frau ist mehr phantastisch als zeitgenössisch. Die Hände Christi sind vorzüglich gezeichnet; weniger gut ist die Rechte der Samariterin. Besonders beachtenswert ist bei

letzterer der rund aufgewirbelte Saum des Kleides, der für Stimmer und seine Zeitgenossen so charakteristisch ist. Hinter dem Brunnen teilt ein feingezeichneter Baum die Ferne. In bergiger Landschaft zieht sich eine befestigte Stadt hin: links kommen die Bürger zahlreich aus einem ganz eigenartigen Thor heraus, rechts türmt sich noch ein Kastell über der Festung empor. Oberhalb des Flachbogens sind zwei Wunder Moses' dargestellt. Links schlägt er Wasser aus dem Felsen, rechts vermittelt er den Mannaregen. An der Brunneneinfassung die Signatur I und die Jahreszahl 1567. — Die Komposition ist trefflich dem Raume angepasst.

Mit einfachen Strichlagen schattierte Federzeichnung auf weiss.

H. 420 B. 320 mm.

Das Blatt war dreimal der Länge und Breite nach gebrochen. Sonst gut erhalten.

Für die Ausführung als Glasgemälde ist die Komposition ganz ausgezeichnet! — Zwischen den Friesbildern und den Illustrationen zu den gleichen Vorgängen in der Bilderbibel sind Beziehungen. Namentlich ist es Moses, der in derselben pathetischen Haltung zur Illustrierung Exodi XVIII Num. XX und bei der Errichtung der ehernen Schlange ähnlich in der Bilderbibel vorkommt. Die obenerwähnte Darstellung des rundaufgewirbelten Saumes bei der Gewandung ist eigentlich dem ganzen Jahrhundert, wenigstens im Norden, eigenthümlich. Von Stimmers Zeitgenossen, die dieser Manier huldigen, seien hier neben Ch. Murer, Jost Amman (z. B. das eingiessende Mädchen auf der Federzeichnung im Künstlergut, R 24, Zürich), Heinrich Aldegrever (in seinen Kupferstichserien) und von unbedeutenderen Namen H. C. Lang (u. a. auf seinen Rissen im Besitz der antiquarischen Gesellschaft in Zürich) genannt. Lindtmaier überträgt diese Darstellungsweise sogar auf die Meereswellen, (antiq. Gesellschaft in Zürich, Scheibenriss Nr. 90), wo man allerdings an eine natürliche Berechtigung denken dürfte, wenn die Wogen nur nicht von der Wirklichkeit so sehr abwichen! Aufgewirbelte, bez. knitterige Säume finden sich bereits bei Dürer. Von den zahlreichen Beispielen, die sich dafür anführen liessen, seien hier nur sein Marienleben und die Kupferstichpassion genannt. Ja,

beinah alle Dürerschen Engel zeigen diese Säume! Auch zahlreiche Einzelblätter (z. B. die heilige Sippe, Holzschnitt von 1511, Madonna mit den Engeln, Kupferstich von 1518) liessen sich dafür anführen. In seinen Gemälden ist Dürer von dieser Manier frei. Holbein kennt sie so wenig, wie die zeitgenössischen Italiener. Es ist doch wohl im Grunde ein Rest Gothik, der den schwereren deutschen Meistern das ganze Jahrhundert hindurch eigen bleibt!

54.

Zürich: v. Grebelscher Familienbesitz.

«Crucifixus.»

Maria steht mit zu Boden gesenktem Blick, von Johannes unterstützt, aufrecht beim Kreuz. Der Jünger blickt zu dem kraftvoll gebauten Heiland empor, der seinen Dulderblick auf Johannes richtet, als wollte er sagen: «Siehe, das ist Deine Mutter.» Gegenüber ist Magdalena am Fusse des Kreuzes auf die Kniee gesunken und hält die Rechte beteuernd auf die Brust. Dahinter zeigen sich römische Soldaten zu Fuss und zu Pferd und in der Ferne baut sich Jerusalem auf. — Kein Signum.

Schraffierte Federzeichnung auf weiss.

H. 400; B. 305 mm.

Das Blatt ist der Höhe und Breite nach mehrmals gebrochen gewesen, sehr fleckig, sonst aber unversehrt erhalten.

Christus hat auffallende Aehnlichkeit mit einer Dürerschen Federzeichnung der Albertina, dagegen gar nicht mit dem Heiland in den Holzschnittfolgen der grossen und kleinen Passion. An die von Haendcke (a. a. O. S. 323) erwähnte «Zeichnung eines Gekreuzigten,» die früher in Frankfurt a. M. gewesen ist, kann hier wegen der mangelnden Datierung 1562 nicht gedacht werden. — Man wolle auch Anhang II, 1 vergleichen.

55.

Zürich: Antiquarische Gesellschaft.

Scheibenriss; die Begrenzung zur Rechten ist nur teilweise im Bleiriss angegeben.

«Jagdgelage»: Alliance-Wappen Bullinger — Keller v. Steinbock (Tafel XIX).

(In den Ausführungen über Stimmers Verhältnis zur Architektur, die an Nr. 40 anknüpfen, ist dieses Risses bereits Erwähnung gethan.)

Ein riesiger Pfeiler mit vorgesetzter halber Kandelabersäule, deren Sockel, Schaft und Kapitell durch Rollwerk, Putti und Masken reich verziert sind, trägt ein Stück geschwungenen Gebälks, das sich zu einer unvollendeten und in der rechten Hälfte nur im Bleiriss ausgeführten Kartusch weiter ausbildet. Die Putti führen einen Rundtanz um die Säule auf, ein wohl auf italienischen Beispielen beruhender, an und für sich aber ungemein reizvoller Zug! Innerhalb der geschilderten rechtwinkligen Einfassung steht ein prächtiger Renaissancebau. Ein offener hallenähnlicher Durchgang bildet das Erdgeschoss, worauf eine nach zwei Seiten freie geräumige Loggia mit gefelderter Decke steht, während ein weiteres Stockwerk nur in seinen untersten Anfängen sichtbar ist. Zwischen der etwas zurückweichenden Loggia und einem dem Sims des Untergeschosses folgendem Geländer bleibt ein schmaler Umgang übrig. Der Gegensatz des massiven, schweren Thorunterbaues zu der luftigen Architektur darüber ist ein fein empfundener. Ein vom Erdgeschoss nach rechts führender Gang mag als Verbindungsstück zu einem Flügelbau gedacht sein. Die Gesamtarchitektur lässt sich etwa mit der Gartenfassade einer Villa der italienischen Hochrenaissance vergleichen. Einen teilweise ähnlichen Baugedanken hat Stimmer bereits in der Illustration zu Exodi V. Cap. (Hirth a. a. O. S. 41) zum Ausdruck gebracht. — In der Loggia findet ein Jagdgelage statt, das gleichzeitig eine Illustration zur Legende vom reichen Mann und armen Lazarus ist. Stufen führen zu einer Estrade hinauf, wo der Reiche wie ein Fürst unter einem Thronhimmel sitzend, dem Bankett präsidiert, an welchem auch die Dame des Hauses teilnimmt. Während es sich die Herrschaften beim Schall der Musik wohl sein lassen liegt der arme Lazarus am Fusse der Treppe, die zur Tafel führt, und wird von einem Hunde, nach den Worten der Schrift, beleckt. Selbst in dieser Erniedrigung droht ihm noch der Stock des grimmig dreinblickenden Haushofmeisters. — Im Hofraum wird von der zahlreichen Dienerschaft die Jagdbeute zugerichtet; man waidet einen Hirsch aus und balgt Hasen ab. Der Falkner steht als

Aufseher dabei, und die Hunde lauern auf ihren Anteil. Die lichte Waldlandschaft draussen hat der Künstler nach seinem Recht, zeitlich getrennte Vorgänge auf einem Bilde vereinigen zu dürfen, belebt. Während man im Vordergrund die Beute bereits zerlegt, erscheint hier die dem Bankett vorausgegangene Jagd auf das edle Wild, wozu sich noch die Reiherbeize gesellt. Aber auch die Moral der Legende wird bereits vorweg genommen: während dem Reichen der Sünde Lohn im höllischen Feuer zuteil wird, bettet sich über Wolkenhöhen der arme Lazarus auf dem Schoss Abrahams.

Mit der Feder auf weiss gerissene Zeichnung ohne Schraffierung.

H. 420; B. 290 mm.

Das Blatt ist an dem rechten Rande beschädigt.

Hier liegt eine Kopie nach einem Stimmerschen Originale seitens des bei Nr. 66 (München, jetzt in Zürich) auftretenden Monogrammisten vor. Wie bei dem Münchener Alliancewappen, so hat er es auch auf diesem Blatt nicht unterlassen, das Signum II, etwas links von dem Wappen, mitzukopieren. Wir haben Ursache, dem Unbekannten für diese wenigstens indirekte Ueberlieferung einer so reizvollen Arbeit unseres Meisters dankbar zu sein! Im Verein mit B. Lingg haben wir in diesem Monogrammisten den genauesten Nachzeichner Stimmers. Er taucht bereits in der ehemals Wysschen Sammlung in Bern auf, wo sich ein ebenso signiertes Blatt mit Ezechiels Vision — in starker Anlehnung an die Illustration zum gleichen Thema in der Bilderbibel — befindet.

56.

Zürich: Antiquarische Gesellschaft.

Glasgemäldevisierung. Unbekanntes Wappen.

Zwei Säulen, von welchen die zur Rechten nur im Bleiriss angedeutet ist, tragen ein mit Füllhörnern und überschlagenden Voluten geschmücktes Gebälkstück. An den Säulen stehen auf eigenen Basen «Spes» und «Prudentia» mit Anker und Spiegel, ihren Attributen. Die Blattmitte nimmt ein unbekanntes Wappen ein: ein geschweifter Schild mit Hausmarke, darüber ein geschlossener Stechhelm, über dem Fortuna mit windgeschwelltem

Segel auf einer Kugel steht. Das Kopfstück stellt die Versuchung des Joseph durch Potiphars Weib vor; unten nimmt eine mit Schweifwerk umrahmte Tafel die Breite des Sockels ein. Die Schreibfläche trägt die gemeinsame Signatur Stimmer-Murer (IX) und die Jahreszahl 1587.

Federzeichnung auf weiss mit getuschten Schatten.

H. 310; B. 205 mm.

Das Blatt ist ziemlich gut erhalten.

Da 1584 als Stimmers Todesjahr nun feststeht, so ist dieses in der Art der Lavierung und des Striches ganz Stimmerische Blatt für die Lösung der Frage, ob in dem Monogramm nur die Signatur Christoph Murers zu lesen sei, oder ob es sich um eine gemeinschaftliche Signatur des Meisters u n d des Schülers handelt, wegen der dabei geschriebenen Jahreszahl sehr wichtig. — (Ueber diese Frage wolle man im Anhang II, 2 nachlesen.)

57.

Z ü r i c h: Antiquarische Gesellschaft.

Glasbildvisierung: Wappen der Hoppler von Langenhart, Winterthur.

An einem Pfeiler, der die bloss im Umriss gezeichnete Hälfte einer Rollwerkbekrönung trägt, steht ein Kavalier mit einem Kranz auf dem Haupte und einem hohen Stabe in der Linken. Ihm gegenüber bringt die einfach, aber vornehm gekleidete Gattin den Weinpokal zum Willkommen dar. Zwischen beiden steht das Vollwappen mit leerem Schild und dem Helmkleinod der Hoppler, einem sechsstrahligen Stern auf dem geschlossenen bürgerlichen, offene Hörner tragenden Stechhelm. Zwei Flügelknaben, ein Paukenschläger und ein Flötenknabe, sitzen unterhalb des Wappens zur Seite einer nur halb gezeichneten leeren Rollwerkkartusch mit flüchtiger dem Monogramm II entfernt ähnlicher Signatur, welche ein späterer Zusatz zu sein scheint.

Nur im Umriss entworfene Federzeichnung auf weiss.

H. 318; B. 209 mm.

Vom linken oberen Eck ist ein Stückchen abgerissen, sonst ist das Blatt gut erhalten. Der flötende Putto verdient wegen seiner vorzüglichen Skizzierung besondere Beachtung.

Obgleich die Signatur keinen einwandfreien Eindruck macht, ist die Zeichnung doch ganz in Stimmers Art und Strich! Die Tracht ist zeitgenössisch: «Amorrosa» ist in des Meisters «Comedia» genau so gekleidet (cf. Oeri a. a. O. S. 24).

58.

Zürich: Antiquarische Gesellschaft.

Glasbildvisierung: Wappen der Stapfer und von Fulach.

Ein aus Rollwerk zusammengesetztes Oval umrahmt das Alliancewappen der Stapfer und v. Fulach. Heraldisch rechts steht das Stapferwappen: geschweifter Schild mit Verschanzung in Art eines Flechtgatters, Spangenhelm mit Halbflug und Wiederholung des Schildsymbols (auch in Dietrich Meyers «Waapenbuch»), heraldisch links das der v. Fulach: geschweifter Schild mit Spaltlinie, zur Rechten Löwe, zur Linken Halbmond, Helm — nur im Bleiriss gezeichnet — mit Halbflug und Wiederholung des Schildsymbols. Der Scheitel des umrahmten Ovals trägt oben eine Agraffe mit durchgestecktem Köpfchen, in den Zwickeln daneben «Concordia» und «Pax», durch Attribute und Beischriften doppelt gekennzeichnet. Am Fusse des Wappens flankieren ein trommelnder und ein flötender Putto eine längliche wieder mit Schweifwerk umrahmte Tafel mit der Stimmer-Murerschen Signatur (Nr. IX).

In den Schatten getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 310; B. 209 mm.

Das Blatt war der Höhe nach durchgebrochen und ist fleckig.

Vorliegender Riss ist der Signatur nach als eine gemeinschaftliche Arbeit des Meisters und des Schülers anzusehen. Bei der Aehnlichkeit hinsichtlich Strich und Lavierung mit Stimmerscher Art sind die Anteile beider Künstler einzeln nicht abzugrenzen. — Bezüglich der Allianz Jakob Stapfers (1546/1609) und der Veronica v. Fulach — 1565 — sei nach J. Eglis Werk[1] noch bemerkt: «Die Stapfer, ursprünglich aus Schwytz, sind ein altes Züricher Geschlecht, hatten sich in Kriegsdiensten

[1] Jean Egli, «Der ausgestorbene Adel von Stadt und Landschaft. Zürich.» Z. 1869.

ausgezeichnet und ihren Namen geadelt. Ausgestorben.»

Die geschickte Einpassung der «Concordia» und «Pax» in die Zwickel beweist ein feines Gefühl für Raumfüllung. (Die «Concordia» zeigt einige entfernte Anklänge an die sogenannte Cumäische Sibylle auf dem Raphaelschen Fresko in der Sta. Maria della pace in Rom.)

59.

Zürich: Kupferstichsammlung des eidgenössischen Polytechnicums.

Studien über die Unterschiede der Gesichtsbildung.

In der Art der Dürerschen Entwürfe im dritten Buch seiner Proportionslehre [«wie man die (forbeschrybenen) Maassen endern und verkeren mag, nach eins jeglichen willen all ding mern oder mindern dardurch ein bild unbekannt würt»] stellt hier Stimmer bei gleichen Proportionslinien Verschiedenheiten des Ausdrucks durch Herein- oder Herausrücken der Nasen an den oberen fünf Köpfen, von denen zwei männlich und drei weiblich sind, dar. Zwischen den weiblichen Köpfen hat er einen mit grämlich verzerrten Zügen gegeben. Ohne den mittleren Kopf könnte man vielleicht das Ganze auch als die vier Temperamente bezeichnen!? — Unten zweimal derselbe Kopf einer Jungfrau, einmal mit und einmal ohne Proportionsschema; weiter darunter Signatur I.

In der Schattierung zumeist nur aus einfachen Strichlagen bestehende Federzeichnung auf weiss. Die Strichlagen sind dicht aneinander gesetzt, um damit die Flächen zu modellieren.

H. 200; B. 165.

Das Blatt ist gut erhalten.

60.

Zürich: Kupferstichsammlung des eidgenössischen Polytechnicums.

Proportionsstudie.

Fünfmal ein und derselbe Kopf eines jungen Mannes in verschiedenen Wendungen, mit und ohne Proportionsschema. Rechts unten Signatur I.

Ebenfalls in der Schattierung zumeist nur aus einfachen

Strichlagen bestehende Federzeichnung auf weiss. Die Schraffierung trägt hier weniger zur Modellierung bei.

H. 200; B. 165 mm.

Das Blatt ist bis auf einen unbedeutenden Kratzer gut erhalten.

Der ungemein breite Schädelbau des Jünglings ist auffallend. Es braucht deswegen an eine Ueberschöpfung im Sinne Michelangelos oder Rubens' hier aber nicht gedacht zu werden, da derartige grobknochige Gesichter damals wohl nicht selten gewesen sein mögen. Auch Dürers Holzschuher und teilweise selbst seine Evangelisten haben derbe Rundköpfe; im XVI. Jahrhundert mag man wohl den Ausdruck besonderer männlicher Kraft in dieser uns nicht mehr sympathischen Breitknochigkeit gesehen haben.

Im Besitz der Kupferstichsammlung der eidgenössischen polytechnischen Hochschule sind noch zwei weitere als Stimmerisch angesprochene Zeichnungen. Einmal ein signierter und mit der Jahreszahl 1574 versehener Wappenriss auf einer Basis von 215 mm mit oben abgeschrägten Ecken und weiter die Schilderung der Erzählung von den Königssöhnen, die auf den toten Vater schiessen, bezw. nicht schiessen. Beide Blätter halten wir nicht für echt.

61.

Zürich: Antiquarische Gesellschaft.

Entwurf für ein Rundscheibchen: Totentanz.

Vor einem nur teilweise sichtbaren Pfeiler steht ein langbärtiger Weiser, den die Inschrift einer zu seinen Häupten angebrachten mageren Kartusch als Themistocles bezeichnet. Der Alte schlägt mit dem Zirkel einen Kreis auf einem Tisch, über welch' letzterem noch ein Bücherregal hängt. Von rechts her reicht eine Hand, die aus Wolken herauskommt, dem Weisen eine Fackel. Letztere ist symbolisch wie auf dem Basler Blatt (Nr. 7) als Leuchte der Wahrheit zu verstehen. Dass es sich um einen Abschied vom Leben handelt, geht sowohl aus den noch zu erwähnenden schriftlichen Zusätzen als aus dem Erscheinen des Todes hervor. Das winzige Gerippe eilt mit dem Stundenglas in der erhobenen Rechten nach links, während es

den in würdiger Ruhe dastehenden Weisen mit der anderen Knochenhand beim Gewand gepackt hat. Eine Wasserburg, mit einem scharf profilierten Berge dahinter, füllt links den Hintergrund. Es ist ein Bildchen für sich, wie es damals das Schweizer Alpenvorland wohl ähnlich geboten haben mag!

Die Umfassung besteht aus einer glatten Borte, die ausser den Schriftkartuschen zu Häupten und Füssen des Weisen noch Schild und Helm der Stimmer, letzterer in altertümlicher Kübelform (auf dem Stimmerwappen — Nr. 37 — ist es ein Stechhelm), einschliessen. Rechts der Wappenschild, links der Helm mit dem dreiteiligen Federbusch als Kleinod. Der obere Halbzirkel trägt zu Seiten der Scheitelkartusch die Schrift: «Kein Alter ist gnug alles zu lernen,» Namen Schreibweise VIII, 3 und in der Fusskartusch eingeschlossen die Worte: «Wann der Mensch sein sachenn verricht hatt als dan hatt er kum angfangen: Eccle: XVIII.» Bei den Füssen des Weisen findet sich noch der Sammlervermerk R. F.

Blosse Umrisszeichnung auf weiss.

247 mm Durchmesser.

Das Blatt war zweimal senkrecht und einmal quer gebrochen und ist ziemlich fleckig.

An der Echtheit des etwas massiv gezeichneten und auch in der Perspektive nicht ganz geglückten Blattes (der Tod ist zu klein) ist wohl nicht zu zweifeln «Stymner» statt Stymmer bedeutet nur einen lapsus. — In zeichnerischer Hinsicht ist das Blatt nicht bedeutend; der Faltenwurf ist wenig durchgebildet und der Tod erinnert in seiner steifen Bewegung an eine Gliederpuppe.

62.

Karlsruhe: Grossherzogliche Gemälde- und Handzeichnungen Sammlung.

Glasbildvisierung: Drei unbekannte Wappen.

Ein gedrungener Pfeiler mit seitwärts angelegter Halbsäule umschliesst mit gradlinigem Gebälk ein wohlhäbiges bürgerliches Zimmer, in dessen vier Butzenscheibenfenster vier Glasgemälde, wie bei dem Interieur auf dem Blatt Nr. 14, eingelassen sind. In diesem anheimelnden Gemach lassen es sich drei mit grosser

Frische gezeichnete Ehepaare bei einem festlichen Mahle wohl sein. Für die Sitte der Zeit ist es bezeichnend, dass zwei der Männer bedeckten Hauptes geblieben sind. Noch mehr als bei dem Basler Riss Nr. 14 tritt hier die für die Wende des ausgehenden sechzehnten Jahrhunderts schon massgebend gewordene unbequeme Halskrause («Kröse»), welche beide Geschlechter tragen, hervor. Auch die verschiedenen Trinkgeschirre, deren eins grade von einem Diener im kühnen Schwunge gefüllt wird, sind von kulturgeschichtlichem Interesse. — So steif und nüchtern die Umrahmung ist, so lebendig und ansprechend ist dieses Sittenbildchen. Auch die beiden oberen Kopfstücke zeigen mit grosser Unmittelbarkeit zwei Scenen voll regster Thätigkeit in einer zeitgenössischen Münzstätte. — Ein unten in einem ovalen Kranz gefasstes Wappen ragt in die Tischscene hinein und ist beiderseitig von je einem weiteren Wappenschild flankiert. Alle drei sind unbekannt; da der gequerte kleine Schild im unteren Feld ein Metzgerbeil führt, so kann es sich in diesem einen Falle vielleicht um das Wappen eines Schlächters handeln.

Die Signatur II links und das Murersche M rechts auf der hinter den Wappen sich hinziehenden Kartusch lassen in Verbindung mit der Jahreszahl 1588 eine Verwendung Stimmerscher Motive für diese Visierung durch den Schüler, vier Jahre nach des Meisters Ende annehmen.

In den Schatten getuchte Federzeichnung.

H. 370; B. 290 mm.

Das Blatt war quer gebrochen, ist aber sonst gut erhalten.

63.

Karlsruhe: Grossherzogliche Gemälde und Handzeichnungen Sammlung.

Allegorische Glasbildvisierung: «Justitia».

Die nur linkshälftig gezeichnete Umrahmung zeigt eine kreuzförmig gebündelte Säulenstellung mit Rundbogen. Die gesamte Architektur ist mit Putten, Faunen, Masken, Fruchtstücken und Laubschnüren reich geschmückt. Am unteren Bildrande zieht sich eine mit Rollwerk verzierte schriftlose Tafel hin. Innerhalb dieser Umrahmung sitzt auf der Weltkugel die etwas starke Jus-

titia. Die Wolken zu ihren Füssen tragen Papst, Kaiser, König und Sultan. Letztere vier haben grosse Aehnlichkeit mit den Herrschern in den Zwickeln um den Ring des ewigen Kalenders an der Strassburger astronomischen Münsteruhr. (Man wolle Stolberg a. a. O. S. 16 vergleichen.) Links hat ein Affe sich respektlos am Gewandsaum des Papstes festgehalten und ist so — ein satirischer Zug des Meisters — auch auf die lichten Höhen gelangt. — Auf der Erde dehnt sich eine ideale, mit reicher Architektur belebte Seelandschaft aus. — Die Zeichnung entbehrt der Signatur.

Zumeist nur mit einfachen Strichlagen schattierte Federzeichnung auf weiss.

H. 420; B. 320 mm.

Das Blatt war viermal zusammengefaltet. Es ist an den Rändern beschädigt und etwas fleckig.

Strich, Faltenwurf und Komposition dieses Blattes gehören zu dem besten, was Stimmer auf dem Gebiet der Scheibenrisse geschaffen hat. Die Zeichnung erinnert direkt an Dürer.

In der Nationalgallerie zu Budapest giebt es eine signierte Allegorie der Justitia von Stimmer: Eine nach rechts gewandte geflügelte junge Frau hält in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Wage. Dabei steht eine Säule, die in der Mitte abbricht. (Facsimile in den «Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen» herausgegeben von Meder und Schönbrunner, Wien, bei Gerlach und Schenk. Keine Jahreszahl.) Murer hat dieselbe Allegorie im Stammbuch Dietrich Meyers ähnlich gezeichnet. (Strassburger Universitäts- und Landesbibliothek, Blatt 43, beschrieben i. d. Verfassers Aufsatz «Stammbuch des Malers Dietrich Meyer von Zürich von 1589» im «Schweizer Archiv für Heraldik» 1899. Jahrg. XIII, Nr 1, S. 28 ff.)

64.

Karlsruhe: Grossherzogliche Gemälde- und Handzeichnungen Sammlung.

Glasbildvisierung: Urteil Salomos.

Acht kleine Kartuschen, zwischen denen Putten und die Allegorien der Justitia und Geometria erscheinen, bilden einen

Ovalrahmen, der eine offene Halle umschliesst, wo Salomo vom Thron herab sein Urteil über das Kind spricht. Ausser den Müttern füllen noch zahlreiche Höflinge die Scene, welche sich im Grunde zu einer im Renaissancestil gebauten Strasse erweitert. An der zur Gerichtsscene führenden, perspektivisch nicht gelungenen Treppe Signatur I.

In den Schatten getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 420; B. 320 mm.

Die Zeichnung war quer gebrochen; an den Rändern ist sie ein wenig beschädigt.

Es liegt hier eine Kopie von der geschickten Hand desselben Zeichners vor uns, der auch die sieben freien Künste — ebenfalls in Karlsruhe — unter freier Benutzung Stimmerscher Vorlagen entwarf. Es darf wohl an Murer gedacht werden. Ein Original des Meisters hat zweifellos zu Grunde gelegen!

65.

Karlsruhe: Grossherzogliche Gemälde und Handzeichnungen Sammlung.

Glasbildvisierung unter Benutzung Stimmerscher Darstellungen: Wappen der Wägmann von Zürich.

Die Auferstehungsscenen am Fries dieses Blattes sind sehr deutliche Anlehnungen an Stimmers Illustrationen in der Bilderbibel zu Ezechiel, Kap. XXXVII. Die Verwandtschaft lässt sich auch auf des Meisters Auferstehungsgemälde an der Strassburger Münsteruhr im allgemeinen ausdehnen. Inwieweit sich die Uebernahme Stimmerscher Motive auf der «sehr effektvollen, weiss gehöhten, mit der Feder auf grünlichem Grunde flott gezeichneten Auferstehung von 1580» Heinrich Wegmanns[1] nachweisen lässt, vermögen wir nicht zu beurteilen, da die Zeichnung, im Besitz des des Herrn Meyer-am Rhyn in Luzern (Haendcke a. a. O. S. 313), uns selbst nicht bekannt ist. Dieser vorliegende Karlsruher Entwurf lässt stark vermuten, dass auch die Wägmanns, bez. Wegmann, wenigstens Heinrich, unter die Stimmerkopisten zu zählen sind. Vermutlich rührt die Wappenvisierung von einem

---

[1] Ueber Hans Heinrich Wegmann, vergl. man Meyer a. a. O. S. 256—58, J. C. Füesslin a. a. O. I. S. 51—53, sowie die Künstlerlexica.

der beiden Glasmaler selbst her. B 605 scheint hier lediglich ein Vermerk B. Linggs als Samm-ler zu sein.

Bezügen auf Stimmers Bilderbibel begegnet man unter den Rissen der Karlsruher Sammlung noch öfter. Hier seien die Erweckung Evas, wo auch starke Anlehnungen an das betreffende Gemälde der Strassburger Uhr vorkommen — P. 153, 25 — und Johannes auf Pathmos — P. 151, 13 — als besonders deutliche Beispiele erwähnt.

66.

München: 1898 Besitz des Antiquar Hess.[1]

Glasbildvisierung: Alliancewappen.

Zwei Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen stehen durch einen oben wagerecht übermauerten Doppelbogen mit einer in der Mitte eines Nischenbaus stehenden Säule in Verbindung. In dem dadurch gebildeten erkerartigen Raum steht ein reich gekleideter Bürger und hält zwei Vollwappen, bei denen das umgebende Blattwerk besonders schwungvoll stilisiert ist. Der durch eine gestürzte Spitze dreigeteilte geschweifte Schild links trägt in seinem Mittelfeld einen Ring und darüber einen Spangenhelm mit wachsendem Mohren als Kleinod: v. Waldkirch. Der ebenfalls geschweifte Schild rechts trägt als Wappenbild einen fünfblätterigen Zweig, darüber einen offenen Spangenhelm mit einem Stück Flechtgatter, aus dem ein dreiblätteriger Zweig wächst. Die zu dem Nischenbau geführten flachen Bogen treffen in stumpfem Winkel aufeinander und tragen im Berührungspunkt eine Maske; Fruchtschnüre beleben die Architektur im lichten, die weitere Tiefe bleibt leer. Als Kopfstück zieht sich die Darstellung des Festmahls beim König Herodes und die damit in Verbindung stehende Enthauptung des Täufers Johannes hin. Auch hier sind die Festteilnehmer in der Tracht des späten sechzehnten Jahrhunderts; die vier tanzenden Paare rechts verdienen besonderes Interesse.

Die Innenfläche einen schönen, von Vasen haltenden Flügelknaben flankierten Kartusch am Fussende des Risses trägt

---

[1] Seitdem vom Schweizer Landesmuseum in Zürich erworben.

Stimmers Signum II und das Zeichen [monogram] , dazwischen die Jahreszahl 1589, ausserdem noch den Sammlervermerk W.

In den Schatten getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 428; B. 325 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Ueber den Stimmer kopierenden unbekannten Monogrammisten, dem wir auch hier die mittelbare Ueberlieferung eines Risses des Meisters verdanken, gilt nochmals das zu Blatt 55 vermerkte. — Dem Sammlervermerk W — wohl einer der Wannenwetsch von Basel — begegnet man auch öfters in dem Zeichnungsbuch M.A.IV. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Dass es ein Sammler ist, beweist der ungleiche Charakter der betreffenden mit W bezeichneten Blätter. Man wolle auch das unter Bern zum Wappen T. H. Wannenwetsch gesagte zur Ergänzung heranziehen.

67.

N ü r n b e r g: Germanisches Nationalmuseum.

Glasbildvisierung, Doppelprojekt, Alliancewappen: Paulus bei Philippus.

Durch eine rundbogige Thür links, über der ein von Pilastern getragener reich profilierter Sims die vertikale Gliederung der Wand wagerecht unterbricht, tritt nach der Apostelgeschichte XXI, 8 und 9 Paulus mit Gefolge in ein in der Tonne gewölbtes Gemach und wird hier von dem Evangelisten Philippus, dem Hausherrn und Gastgeber, herzlich begrüsst. Das saalähnliche Zimmer ist in vornehmem Renaissancegeschmack und mit vorzüglicher Perspektive entworfen. Die Wand links ist durch Pilaster geteilt, denen Gurtbogen entsprechen. Im Hintergrunde des Raumes, vor einem gekuppelten Fenster, dessen drei Pfeilern abermals Pilaster vorgelegt sind, die je eine Triglyphenverzierung mit jonischen Voluten am Kapitell tragen, sitzen in zwangloser und dabei doch geschlossener Gruppierung die vier weissagenden Töchter des Hausherrn. Drei von ihnen verraten über den plötzlichen Besuch ihre freudige Ueberraschung, während die vierte ganz in die heilige Schrift vertieft ist und noch nichts von den Ankommenden bemerkt hat. Durch das Fenster erblickt man den Hafen von Cäsarea, dahinter bergige Landschaft. —

Ueber dem Interieur sind zwei Schilde mit unbekannten Wappen gezeichnet, von denen das linke auf die Müllerei Bezug nimmt, womit der Inhalt der Wappenschilde am Fussende des Blattes in sinnverwandter Correspondenz steht. Von den beiden einrahmenden Pfeilern ist der rechte nur im Bleiriss und in anderem Kontur gegeben, weswegen ein Doppelprojekt vorliegt.

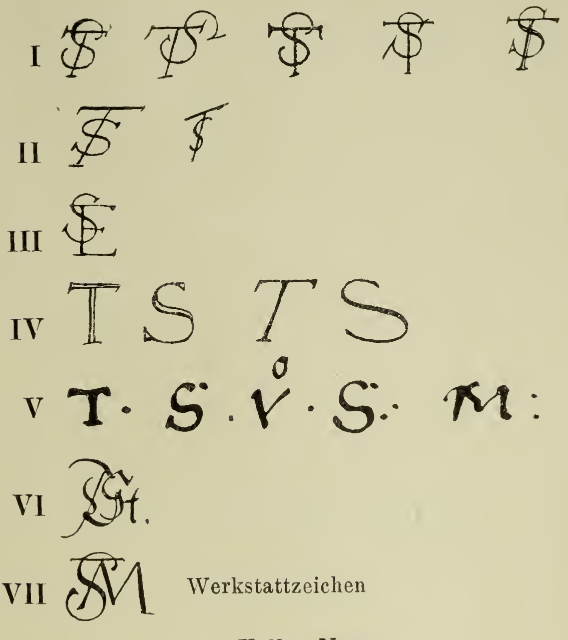
Es will uns scheinen, dass die Signatur am unteren Rande durch den Fleck verwischt ist, jedenfalls halten wir den Riss für Stimmerisch.

H. 330; B. 220 mm.

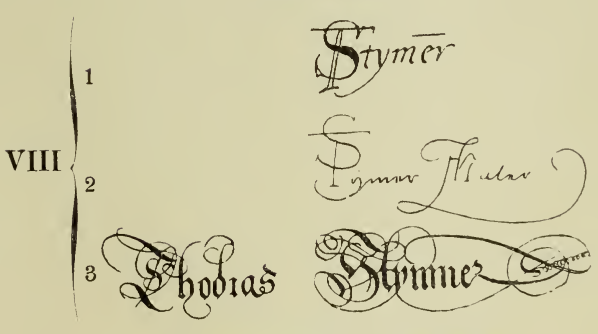
Federzeichnung auf weiss.

Die Schatten sind meist nur durch einfache Parallelstriche ausgedrückt. Das Blatt war der Länge nach gefaltet und ist fleckig; an den Rändern unbeschädigt.

Monogrammtafel.



Voller Namen.



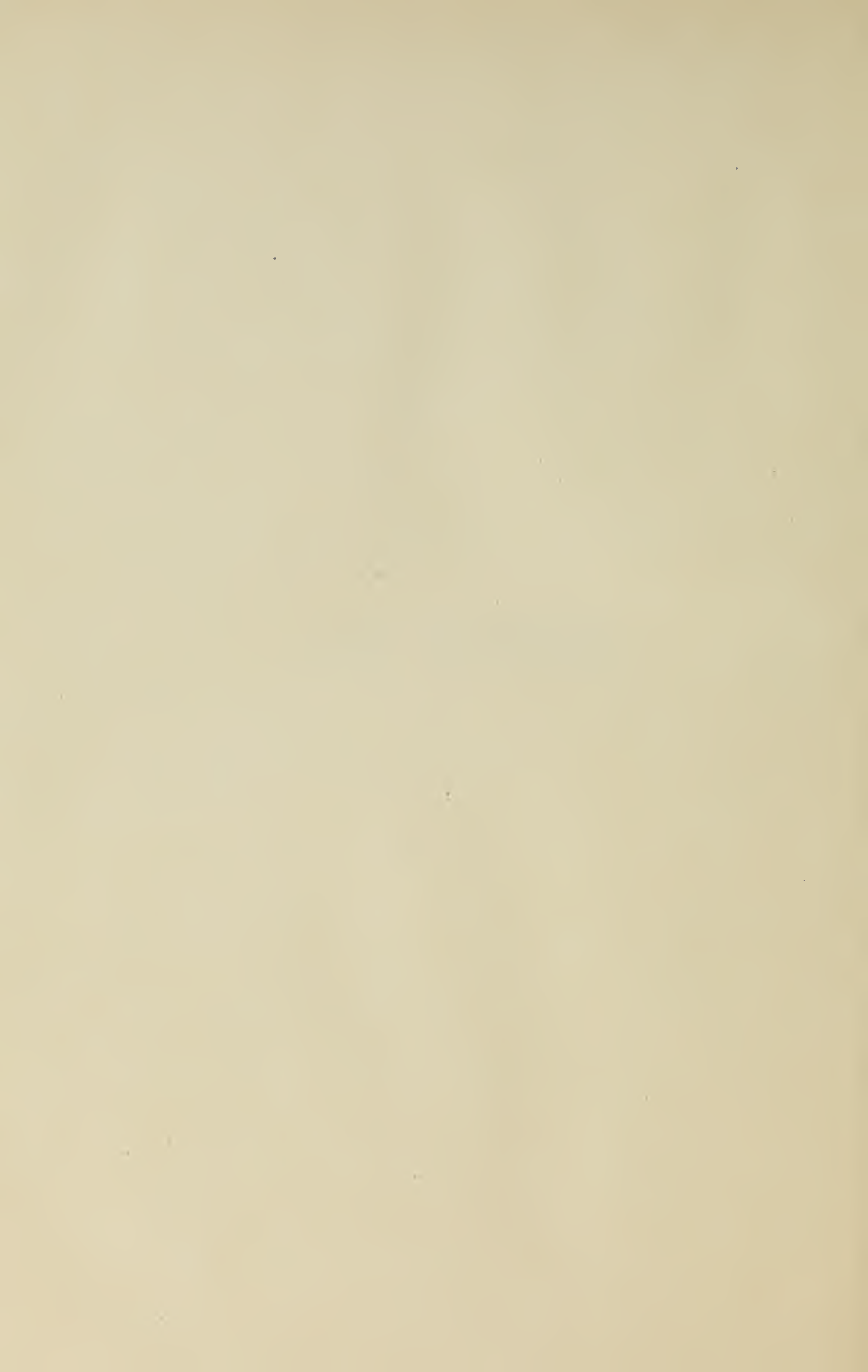
Gemeinschaftliche Signaturen

IX mit Chr. Murer

X mit J. C. Stimmer ?



DRITTER TEIL.



Anhang I.

Obgleich von den folgenden drei Blättern zwei signiert sind, so können doch sämtliche aus chronologischen und stilkritischen Gründen als eigenhändige Arbeiten Stimmers nicht gelten, wohl aber als geringere Kopien verloren gegangener Originale des Meisters.

1.

B a s e l: Museum.

Glasgemäldevisierung, Doppelprojekt: «der Mann als Wöchnerin» (Tafel XX).

Ein aus sehr frei erfundenen Voluten zusammengesetzter Rahmen — der Rahmen selbst besteht aus zwei unsymmetrischen Hälften, um dem Uebersetzer in Glas Gelegenheit zur Auswahl unter den beiden Varianten zu lassen — umschliesst das Innere einer geräumigen Wohnung, die tief in den Hintergrund zurückweicht. Links ist ein Teil derselben von einem grossen Bett eingenommen, auf dem ein älterer Mann ruht. Vom Fuss des Lagers aus blickt eine Frau in gebückter Haltung gespannt nach dem Kranken, während der Arzt und sein Famulus mit der Herstellung einer Arznei sich beschäftigen, zu der die Ingredienzien auf einem runden Tisch und einem davorstehenden Schemel in Gläsern und Schalen aufgepflanzt sind. Auch zwei Saugfläschchen stehen auf dem Tisch. Der Medicus — jedenfalls ein Spassmacher — hat den Deckel von einem runden Gefäss abgehoben und führt die wahrscheinlich sehr bedenkliche Mixtur

prüfend an die Nase. Ein Langbärtiger spricht mit emporgehobener Linken eifrig zu dem Liegenden, während weiter in der Tiefe noch drei Männer plaudernd bei einander stehen. — Bei einer Wiege zur Rechten kniet eine Frau, während eine zweite Suppe für das junge Kind bringt. Eine dritte weibliche Person, wohl ein Mädchen, blickt nach einer Treppe, die zu einem seitlichen Raum führt und auf deren oberster Stufe zwei Nonnen erscheinen. Das Ganze wird wohl die Illustration zu einem Produkt der damaligen Schalksnarrenlitteratur sein, die hier in übermütigster Laune einen Mann als Wöchnerin vorführt. — Den unteren Abschluss des Rahmens bildet eine längliche Tafel mit der Jahreszahl 1586, an der zwei geschweifte leere Schilde lehnen; die Signa im und unter dem Schilde rechts sind apokryph.

Getuschte Federzeichnung auf weiss.

H. 320; B. 310 mm.

Das Blatt ist gut erhalten.

Die Signatur ist unecht, die Art der Zeichnung fremdartig. Da kein Grund vorliegt, das Entstehungsjahr 1586 zu bezweifeln, so liegt hier der Riss eines anderen Künstlers (Jakob Düntz?) vor. Die Stimmer'sche Signatur dürfte von einem späteren Sammler im guten Glauben hinzugefügt worden sein; die gleiche Wiederholung auf der Blattunterlage spricht für diese Annahme. Eine spätere Fälschung dürfte nicht vorliegen, da der allgemeine Zeitcharakter zu gut getroffen ist.

2.

Bern: Historisches Museum.

Glasbildvisierung: Wappen.

Doppelprojekt.

Auf einem Sockel, dessen Stirnseite eine von Putten flankierte leere Kartusch ziert, stehen zwei Hellebardiere — der links ist geharnischt — als Wächter eines nicht ausgeführten Alliancewappens. Seitlich erheben sich Pfeiler mit vorgesetzten Halbsäulen, die zusammen mit einem Mittelpfeiler ein geradliniges Gebälk tragen. Der Mittelpfeiler ist durch einen davorstehenden Posaunen blasenden Engel, das Gebälk durch Agraffen mit Köpfen und hängenden Tücher verziert. Auf dem wagerechten Abschluss der Architektur hocken in der Mitte zwei

von einander abgewandte antik sein sollende Herrscher, hinter denen die Schilderung der Speisung der Israeliten mit Manna und Wachteln in der Wüste friesartig sich hinzieht. Die rechte Seite des Risses ist nur im Bleiriss entworfen und giebt für die Ausführung der Architektur eine Variante an. — Kein Signum.

Federzeichnung auf weiss mit Schraffierung.

H. 410; B. 315 mm.

Das Blatt ist stark beschnitten und fleckig.

Die biblischen Scenen sind völlig in der Art der Stimmerschen Bibelillustrationen gezeichnet. Im Gegensinn genommen, ist es fast derselbe Moses wie auf dem Schnitt S. 55 (Hirth) der Bilderbibel; auf dem Riss in dem Besitze der Familie von Grebel in Zürich — Nr. 53 — ist Moses ebenso gebildet. Auch die Kleinkönige, die lebhaft an Indianerhäuptlinge erinnern, kommen in den Einfassungen der Schnitte in der Bilderbibel ähnlich vor. — Die Art des Striches ist peinlicher und lange nicht so kernig wie bei Stimmer. Das Knie des rechts stehenden Wappenwächters ist ohne Angabe der Muskelpartien lediglich als Einschnürung dargestellt. Dem Ganzen nach zu urteilen, dürfte Amman der Urheber des Risses sein. Diese Vermutung wird noch durch eine Aeusserlichkeit unterstützt; der blasende Engel ist geradezu identisch mit dem blasenden Engel auf dem letzten von Jost Amman für den Verleger Feyrabend entworfenen Signet. (cf. A. F. Butsch a. a. O. II, Taf. 66.) Bezüglich des richtigen Verhältnisses der Profillinien der vorgesetzten Säule zu dem dahinterstehenden Pfeiler erinnert dieser Riss an die Blätter 22, 37 und 66.

3.

Schaffhausen: Antiquarische Gesellschaft.

Salomos Abgötterei, Glasbildvisierung.

Der Blick in einen Tempel wird von einer nur in der linken Hälfte ausgeführten Architektur begrenzt, die aus Sockel, Pfeiler mit geschwellter Säulenvorlage und konkav ausgeschweiftem Gebälk besteht. Fruchtstücke, Bänder und Masken verzieren die architektonischen Glieder. Zum Friesschmuck gehören ferner — dem Zeitgeschmack entsprechend — die wie Prägstücke behan-

delten Köpfe eines Jünglings und eines Mohren an den freigelassenen Zwickeln der oberen Architektur. Im Tempel kniet Salomo, von seinen fremden Weibern verführt, mit erhobenen Händen vor einem cylindrisch geformten und architektonisch gebildeten Altar, auf dessen vorspringender Deckplatte ein ähnlicher Opfertisch in starker Verjüngung sich erhebt. Ein sitzender Pan mit Fruchtschale in den Händen, der das Götzenbild vorstellt, schliesst den Aufbau nach oben ab. Mit seinen Blättergewinden und Widderköpfen erinnert dieser Tempeltisch an einen Dionysosaltar, welcher Eindruck noch durch die antik geformten Schalen und Kannen, in denen Opferfeuer brennen, gesteigert wird. — Die Jahreszahl 1571 beim Jünglingskopf darf wohl als Entstehungsdatum des Risses angesehen werden, der nur eine Kopie nach einem nicht mehr vorhandenen Originale des Meisters zu sein scheint. Unter einer am Fusse des Bildes angebrachten und nur in der linken Hälfte ausgeführten Kartusch mit Mittelstück sehen wir links Stimmers Signatur II, rechts seinen Namen; beides ist wohl von dritter Hand hinzugesetzt.

Leicht mit Strichen schattierte Federzeichnung auf weiss.

H. 237; B. 168 mm.

Das Blatt ist der Länge nach durch die Mitte gefaltet gewesen und bis auf einen Fleck oben gut erhalten.

Obgleich das Blatt sogar zweimal signiert ist, mutet es doch in der glatten und kalten Art der Zeichnung fremdartig an! Stimmer konnte seine unmittelbare Frische und Genialität nicht so in akademische Trockenheit umwandeln: Der Riss ist höchst wahrscheinlich eine Kopie aus dem XVIII. oder dem Anfang des XIX. Jahrhunderts, wie dies auch der Schriftcharakter vermuten lässt.

Anhang II.

1. Ueber die Urheberschaft der Wettinger Scheiben.

2. Die Collectivsignatur Stimmer-Murer.

3. Ueber einige in Schaffhausen aufbewahrte Visierungen Christoph Stimmers und Hans Caspar Langs.

1. Der Stimmersche Cruxifixus — cf. Nr. 54 (Zürich) — kehrt auch links oben an der Basler Scheibe (Nr. 9) im Ostflügel des Kreuzganges zu Wettingen wieder. Möglicherweise ist Murer der Verfertiger dieser Scheibe. Es sei hier gestattet, weiterer Uebernahme Stimmerscher Entwürfe durch den Verfertiger der Wettinger Standesscheiben von 1579 zu gedenken! So ist namentlich die Bilderbibel oft benutzt worden. Aus ihrem Ideenreichtum stammt auf der Wappenscheibe von Zürich (Nr. 2) die Vertreibung aus dem Paradies und die Erschlagung Abels. Diese Scheibe hat auch zwei Putti mit Trommel und Flöte, die als Stimmersche Kinder auf den oben besprochenen Rissen auch schon mehrfach vorgekommen sind. Nach der Bilderbibel erscheinen ferner als Kleinbildchen die Schande Noahs und der Turmbau zu Babel (Nr. 4), ebenso später Noah und seine Töchter, sowie der Traum Jakobs. Auf der Figurenscheibe von Zug (Nr. 15) ist links oben dieselbe Seelenwage zu sehen, wie sie schon auf der Wappenvisierung mit dem heiligen Michael in Bern in Thätigkeit ist und die Posaunenengel auf dem Schnitt zum achten Kapitel der Apokalypse kehren in der Figurenscheibe von Basel (Nr. 21) wieder. Auch den schreibenden Evangelist Johannes bringt das Bild oben rechts

auf der Wappenscheibe von Basel (Nr. 22) ähnlich zur Darstellung. Das «Sonnenweib» (Maria als Erlöserin der Seelen) der Stimmerschen Illustration zum zwölften Kapitel der Apokalypse ist allerdings auch schon durch Dürer präludiert worden, wird aber auf die Figurenscheibe von Appenzell (Nr. 25) in Wettingen wiederum «wörtlich» übernommen. (In Strassburg ist das «Sonnenweib» als «ecclesia Christi exulans» von dem Schaffhauser Meister gemalt worden. Man wolle Stolberg a. a. O. S. 18 vergleichen.)

In Uebereinstimmung mit Haendcke (a. a. O. S. 269) erscheint es auch uns nicht statthaft — obgleich eine so gewichtige Stimme wie die Hermann Meyers sich dafür ausspricht — die Wettinger Scheiben fast ausschliesslich dem Vater Murer zuzuschreiben. Gestützt auf die vielfachen engen Beziehungen zu Stimmer und auf das ausserordentlich deutliche Monogramm STM auf der Parierstange des Michaelschwertes, meinen wir umgekehrt dem Sohne Christoph Murer den Löwenanteil bei Ausführung der berühmten Scheiben zuschreiben zu sollen. — Ein spezielles Studium der Karlsruher Risse könnte vielleicht die Entscheidung der Frage nach der Urheberschaft der Wettinger Scheiben wesentlich fördern.

2. Nagler und Andresen nehmen die Monogramme VII und IX für Stimmer in Anspruch, Bartsch und Passavant für Murer. Vergleicht man die Lavierung des Risses Nr. 56 z. B. mit einem der unzweifelhaft echten Blätter der v. Grebelschen Sammlung, so findet man hier wie dort, dass mit derben Pinselstrichen, die nicht gegen das Licht hin verwaschen sind, in derselben virtuosen Art schattiert worden ist (cf. die Modellierung des nackten Beines der «Prudentia»). Es giebt also keine eigentlichen Uebergangstöne zwischen Schatten und Licht! Was nun Fortuna mit ihren langen Korkzieherlocken betrifft, so kommt dieselbe im Stammbuch des Malers Dietrich Meyer von Zürich von 1589, im Besitz der K. Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg, auf Blatt Nr. 40 beim Wappen der Escher so wieder vor. (Man vergleiche über das Stammbuch des Verfassers Artikel im «Schweizer Archiv für Heraldik» Jahrgang XIII (1899) Nr. 1, S. 28/33.) Diese und die anderen Zeichnungen des Stammbuches sind nachweisbare Originale Christoph

Murers und auch bei diesen, nicht vor 1588 entstandenen, finden wir viermal das Monogramm VII; die beiden letzten sind aber mit unterbrochenem S : Monogr. IX — signiert.

Zunächst müsste man darnach entgegen Andresen und Clauss, als späterem Fortsetzer und Berichtiger Naglers, und in Uebereinstimmung mit den älteren Chalkographen Bartsch und Passavant auch diese Signatur Chr. Murer zuweisen, andererseits kann man sich fragen, wie kam Murer dazu in sein einfaches und klares Monogramm CM noch die Buchstaben «T» und «S» hineinzuschlingen!? Was sollte hinwiederum bei Stimmer das durch Unterbrechung des S so genau betonte «C», das ihm Nagler und Andresen in Verbindung mit seinem gewöhnlichen und oft noch mit Datum versehenen Monogramm auch noch geben wollen?

Wie man auch an der Art der Lavierung sieht, ist Murer Stimmers getreuer Schüler. Nun kommt die rätselhafte Signatur nur auf lavierten Rissen vor: sollte also Murer nach der Meisters Tode Stimmersche Entwürfe nachträglich mit getuschten Schatten versehen und um seine Mitarbeiterschaft in diesem Sinne anzudeuten das auffallende Monogramm gewählt haben?! Die verhältnismässig grosse Anzahl echter und nur schraffierter Visierungen Stimmers wäre vielleicht ein schwaches Argument dafür! Bei Lebzeiten seines Lehrers bezeichnete Murer eigene Arbeiten mit seinem vollen Namen, wenigstens nach der Andresenschen Aufzählung; sein übliches Monogramm CM kommt erst später vor. Wenn man daher auch nicht sagen kann, dass durch Hinzunahme der Anfangsbuchstaben des Meisters der Schüler noch eine gewisse Abhängigkeit habe ausdrücken wollen, so kann man aber wohl schliessen, dass überall da, wo die verbundene Signatur vorkommt, Murer eine bewusste Anlehnung und Benutzung Stimmerscher Motive bekunden wollte. (Tafel XIII.) Zu Murers Zeiten wurde Stimmer bereits kopiert, wie sich aus den Blättern der Karlsruher Sammlung erweisen lässt. Ein solcher Professionist war der Schüler aber nicht, und war es nicht Pietät, so war es Stolz, wenn er sich nicht mit fremden Federn schmücken wollte, was er überhaupt — da ihn ja die Zeitgenossen über seinen Lehrer hoben — gar nicht nötig hatte!

So dürften die Zeichen [monogram] bezw. [monogram] entstanden sein. Naglers ursprüngliche Meinung, dass es «nicht ausschliesslich Christoph Murers Signum sei, sondern auch jenes Tobias Stimmers mitverbinde und dass beide zuweilen gemeinschaftlich (für die Bücherillustration) gearbeitet hätten,» erscheint wieder zutreffend. Hätte Andresen Recht, der das Monogramm VII für Stimmer allein in Anspruch nimmt, wie käme es dann noch auf ein Blatt drei Jahre nach des Meisters Tode? Damit fällt auch seine Hypothese das «M» als Affix zu nehmen und so einen Gegensatz als Stimmers m a i o r zu seinem jüngeren Bruder herauszulesen, oder das «M» noch als eine ausdrücklich gewählte Abkürzung für «Maler» anzusehen. (Andresen a. a. O. S. 15.)

Auch Hermann Meyer spricht sich in seinem Buch über «die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung» S. 216 für Andresens Ansicht aus, indem er sagt, dass das «S und T nicht die Anfangsbuchstaben des Geschlechtsnamens Stimmer, sondern des Taufnamens Stoffel seien». Warum hat dann Christoph Murer aber neben seinem sonst gebräuchlichen noch ein dem seines Meisters so gefährlich ähnliches Signum gebraucht und warum scheidet er manchmal das S durch Bruch dann so auffallend? — Auf Andresen und Meyer gestützt spricht sich auch Haendcke a. a. O. S. 271 gegen eine absichtlich zusammengesetzte Form des Monogramms aus. Es passiert ihm dabei der wohl rein zufällige lapsus, dass er C. Murer 1557 und 58 den damals sechzehnjährigen Dietrich Meyer die Stammbuchzeichnungen machen lässt, während der Titel des Albums ausdrücklich 1589 als Dedicationsjahr angibt. (Chr. Murer war ja 1557 überhaupt noch nicht geboren.) Meyer selbst giebt a. a. O. S. 216 1587 und 1588 als Datierungen an, was insofern auch nicht ganz genau ist, als nur die Jahre 88 und 89 im Stammbuch zu lesen sind.

Wir fassen alles über die rätselhaften Monogramme gesagte dahin zusammen, dass wir in den Signa VII und IX Werkstattzeichen für das sehen, was bei Lebzeiten Stimmers aus beider Künstler gemeinschaftlicher Thätigkeit herauskam! Nach der Meisters Tode hat Murer auch noch von dem ehemalig gemeinsamen Besitzstand Gebrauch gemacht, aber er bezeichnet

diese Benutzung nicht mehr durch die verbundene Signatur, sondern durch die getrennten Einzelmonogramme. Dafür ist das 1588 datierte Dreiwappenblatt der Karlsruher Sammlung (Nr. 62) bezeichnend! Die Kartusch am Fusse dieses Risses trägt links Stimmers Zeichen II, rechts ein einfaches, aber Murersches M. Murer giebt also beide Signa, aber — es ist vier Jahre nach Stimmers Tode beide getrennt!

3) Im Besitz der historisch-antiquarischen Gesellschaft in Schaffhausen sind noch folgende Federzeichnungen auf weiss, die hier nicht unerwähnt bleiben sollen:

Von Christoph Stimmer:

1. Eine Hochzeit zu Kanaan in viereckiger ornamentaler Umrahmung.
   H. 220; B. 315 mm. Signum C. S.
2. Lot mit Töchtern.
   H. 160; B. 140 mm.
3. St. Michael mit Wage.
   H. 160; B. 160 mm.
4. Ein links an den Rändern beschädigtes mit Christoph Stimmer bezeichnetes Blatt: zwei Kämpfende, nach einem Holzschnitt zu Livius von Tobias St.
   H. 410; B. 320 mm.

Alle vier Zeichnungen weisen dieselbe künstlerische Hand auf und sind das Einzige, was uns von Christoph Stimmer an Blättern vorgekommen ist. (Vgl. über den Formschneider Christoph Stimmer, Sandrart II, 3, S. 254, Nagler II, Nr. 669, S. 262/64, Passavant III, 5, 459/61, Alfred Woltmann[1] S. 316, Andresen III, S. 110 Nr. 23, Haendcke a. a. O. S. 348.)

Ein Entwurf «Diana und Aktäon» ist mit HC (Hans Caspar Lang) und der Jahreszahl 1599 bezeichnet, H. 335; B. 200 mm. Weiter existiert eine signierte und mit der Jahreszahl 1637 versehene Kopie nach der «Comedia» von demselben Kleinmeister. — Am gleichen Ort ist auch noch ein Blatt (H. 435; B.

[1] Alfred Woltmann, «Geschichte der deutschen Kunst im Elsass». Leipzig 1876.

320 mm) mit einer ganz ähnlichen Skizze eines luftigen Kreuzpavillons, wie ihn bereits die Zeichnung «der Liebesgarten» in Bern brachte, nur sind unter der Kuppel nicht Zuschauer, sondern Musikanten aufgestellt. Die Skizze trägt das Signum TS und die Jahreszahl 1607. Wir halten dies für ein weiteres, nicht unwichtiges Zeugnis für die Zuweisung der genial hingeworfenen Zeichnung in Bern an Tobias Stimmer.

Anhang III.

Nachtrag zu Andresen: «Das Werk des Tobias Stimmer.»

(Andreas Andresen «der Deutsche Peintre-Graveur», Bd. III, Leipzig 1872).

Nr. 151. Sendbriefe Antons von Guevara. «Tarquinius Collatinus führt einen Tischgenossen in sein Haus» u. s. f. als Kopfbild zum X. Kap. angewandt zu:

Fischarts Geschichtsklitterung (Kap. V); links etwas beschnitten (siehe später).

Nr. 153. Das Strassburger Kirchengesangbuch 1616. Andresen: «Wir können leider keine Specification geben, da wir das Buch trotz vieler Mühe nicht haben auffinden können.» Wir geben nach dem Exemplar der K. Universitäts- und Landesbibliothek in Strassburg diese Specification: das Buch ist ohne die fünf Seiten Register 661 Seiten stark, der Einband erst von 1651.

1. Titelblatt mit vier Scenen aus der biblischen Geschichte:
   a) Einzug Davids mit Goliaths Haupt.
   b) David singt vor Saul.
   c) Die Verkündigung an die Hirten.
   d) Eine weitere Einzugsscene.
2. Seite 1. Christi Einzug in Jerusalem (unten in der Mitte Signatur).
3. Seite 4. Christi Geburt (rechts unten signiert u. FR mit Schneidemesser).

4. Seite 26. Christi Beschneidung (signiert in der Ecke links).
5. Seite 33. Die Anbetung der Weisen (signiert in der Ecke rechts).
6. Seite 36. Darbringung im Tempel (signiert in der Ecke links).
7. Seite 42. Verkündigung (signiert in der Ecke rechts und ER mit Messer).
8. Seite 51. Kreuzigung (signiert).
9. Seite 80. Christi Auferstehung (links unten signiert).
10. Seite 110. Christi Himmelfahrt (links unten signiert).
11. Seite 119. Ausgiessung des heiligen Geistes (in der Mitte an der Säulenbasis signiert).
12. Seite 137. Christus bei den Jüngern (signiert in der Ecke rechts).
13. Seite 168. David psalmierend (signiert in der Ecke links).
14. Seite 358. Lasset die Kindlein zu mir kommen (signiert in der Ecke links).
15. Seite 365. Der Tanz ums goldene Kalb (signiert in der Mitte unten und XE mit Schneidemesser.
16. Seite 373. Das Paradies. Auch zu Josephus' Historien und Bücher f. 2 angewandt. Signatur. C.H.S. (Christ. Stimmer als Formschneider?).
17. Seite 381. Ein betender Mönch (signiert rechts unten).
18. Seite 391. Christi Taufe im Jordan (signiert rechts unten).
19. Seite 401. Abendmahl (signiert links unten).
20. Seite 415. Eine ähnliche Scene (signiert links unten am Stuhl).
21. Seite 429. Christi Bergpredigt (signiert links unten, verwischt).
22. Seite 481. Auferweckung des Lazarus (unten links auf dem Stein signiert).

Dazu:

108 Zierleisten und Schlussvignetten, jedoch nur drei immer wiederkehrende Motive, und zahlreiche Initialen.

Zu Nr. 155[b]. Hegesipps fünf Bücher vom jüdischen Krieg: am Schluss Th. Rihels Symbol [jetzt Symbol der Firma J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Strassburg].

Zu Nr. 156. Titus Livius und Lucius Florus. 66 bis 77 zum Teil auch zur Illustration von Josephus «Historien und Bücher» gebraucht.

Zu Nr. 158. Till Eulenspiegel, von Fischart. Die Zahl der Illustrationen ist von Andresen nur in Summa angegeben. Wir möchten wegen der flott aus dem Leben gegriffenen und stark an die Zeichnungen zur «Comedia» erinnernden Art die Schnitte zu folgenden Kapiteln speciell aufführen:

Kap. III, höchst lebendige Volksscene.

Kap. IX und XI drastisch.

Kap. LXVI. LXIX. LXXIII. LXXVI. LXXX. LXXXI. XCIII. sehr derbe, dem Text aber conforme Darstellungen.

NB. Die Strassburger Bibliothek besitzt keine illustrierte Originalausgabe und lag uns nur die Facsimileausgabe, Stuttgart 1892, vor.

Zu Nr. 159, Fischarts Geschichtsklitterung (Pantagruel) ist zwischen 5 und 6 noch einzuschieben:

Zwei römische Krieger treten zu spinnenden Frauen: «Dass die Weiber alle sachen in ihrer Hausshaltung auch selbs angreiffen sollen.»

Zu Nr. 160. N. Reusners Emblemata und Agalmata:

I. Teil. Die Emblemata.

Zwischen 4 und 5 ist einzuschieben: «Veritas premitur, non opprimitur.» Eine weibliche Figur mit Nimbus und Fackel zum Himmel schwebend. Kleriker suchen sie mit Angeln und Geschützen zurückzuhalten. (Man vergleiche hierzu das Studienblatt «Wahrheit» des Museums in Basel, Abb. T. VI.)

Weiter: Se (te) ipsum nosce, sapienta summa. Ein langbärtiger Philosoph unterrichtet in einem Zimmer einen Jüngling. Ein Spiegel wirft Beider Bild zurück. Darunter noch zwei lateinische Verse mit darauffolgender Uebersetzung. Dieser Schnitt kommt, von Andresen erwähnt, auch unter 62 vor, aber mit anderer Beischrift.

Zwischen 22 und 23 fehlen: «Ratio et oratio.» Ein Esel schleppt, von einem Narren geführt, einen Baumstamm durch eine hügelige Landschaft. Darunter zwei lateinische Verse mit folgender deutscher Uebersetzung.

Weiter: «ingenio et studio.» Ein geflügelter Putto schwebt mit Fackel und Buch über einer Landschaft mit Bergen und Wasser. Darunter zwei lateinische Verse mit darauffolgender deutscher Uebersetzung.

Zwischen 56 und 57: «Aurea libertas.» Ein Vogelbauer hängt an einem Haus. Durch die Stäbe streckt ein Vogel seinen Hals mit dem Spruchband «χαῖρε» im Schnabel. Aus der freien Landschaft fliegt ein anderer Vogel auf ihn zu. Darunter zwei lateinische Verse mit darauffolgender deutscher Uebersetzung.

Ferner: «Fortuna infida.» Drei weibliche Gestalten in einer Landschaft. Die links tappt blind mit ausgebreiteten Armen umher, die mittlere schliesst sich die Ohren, die rechts hält eine flammenspeiende Schlange. Darunter die explicierenden Verse lateinisch und deutsch.

Zwischen 76 und 77.

I. «Cede maiori.» Neben einem auf dem Rücken liegenden Löwen hockt ein Haase. Ein zweiter Haase springt auf den Löwen. Darunter zwei lateinische Verse mit der Uebersetzung.

II. «Ne nimis alta pete.» Ein Jüngling (Bellerophon) fällt vom Flügelross zur Erde. Darunter in zwei Versen die lateinische Explication mit folgender Uebersetzung.

III «Vivitur ingenio.» Ein Mann angelt. Darunter die zwei erklärenden Hexameter mit Uebersetzung.

IV. «Mundi gratia.» Ein Hund beisst seinen Herrn. Darunter die zwei Hexameter mit Uebersetzung.

Zwischen 78 und 79 noch einmal der Schnitt wie 25. («Der König des Feuers und ein Mann mit Fackel».)

II. Teil. Die Agalmata.

Zwischen 145 und 146: Venus wie 38. Dazu Mercurius auf einem von Truthähnen gezogenen Wagen, darunter die zwei erklärenden Hexameter mit der Uebersetzung.

Ausserdem ist zu erwähnen, dass im ganzen Werk überall reiche Randleisten sind.

Zu Nr. 161. Fouilloux, New Jägerbuch, und Johansen von Clamorgen, Wolfsjagd, seien noch einige allgemeine Bemerkungen gestattet. Dieses Prachtwerk — Maassstab der Schnitte H. 125: B. 140 mm — erschien sechs Jahre

nach Stimmers Tod (1590). Die Figuren sind durchweg sicher im Strich und dabei von ausgesuchter Eleganz! So recht ein Werk für Kavaliere!

25 trägt Chr. Murers Signum. Ohne dieses wäre der Schnitt in der Zeichnung von den anderen gar nicht zu unterscheiden. Auch hier ein Zeugnis, wie die unter Stimmers Redaction entstandenen Arbeiten Murers oft ganz des Meisters Art tragen! 32 dürfte ebenfalls vom Schüler sein. Der Baumschlag und die etwas schwere Art der Tierzeichnung ist mit 25 identisch. Zu 42 sei eine etwas abschweifende Beobachtung gestattet. Der über die schmale Brücke mit ausgestrecktem rechten Arm dahintosende Reiter ist in einem bekannten modernen Gemälde («Jagd nach dem Glück» Berlin, Nationalgallerie) — allerdings im Gegensinn — in merkwürdiger Aehnlichkeit wiedererstanden! 44 das Pferd ist in der von rückwärts gesehenen Verkürzung ganz vortreffllich gezeichnet! 51. Der unbeschuhte Mann ist wohl ein Bauer (kein Jäger).

(Das Symbol des Verlegers Bernhart Jobin ist auch für Caspar Reuschel «Hippopronia» — Strassburg 1599 — verwandt worden, um ein Beispiel von vielen zu geben.) Ein Teil der Schnitte ist in Sebizius «sieben Büchern vom Feldbau» wiederholt benutzt worden. (Z. B. Wolfsjagd in Kap. VI.)

Nr. 165 Joachim Meyers Fechtbuch.

Zu 8) Fol. XX nicht «ähnliche», sondern dieselbe Ueberschrift wie zu dem vorhergehenden Schnitt; ebenso bei 14) Fol. LII wie vorhergehend. 38) Fol. XCVI und 39) XCVIII in der ersten Ausgabe XCVII und XCXIX. 41) Fol. XCII «sollte CII stehen». Das ist in der ersten Ausgabe der Fall. Alles übrige identisch.

Wir geben diese Bemerkungen nicht um Andresen zu berichtigen, sondern weil ihm nur die Ausgabe von 1600, uns aber die wertvollere von 1570 der Münchener Bibliothek zur Einsicht vorlag. Man sieht also wie kleine Abweichungen und errata im Laufe der Jahrzehnte textlich entstehen. Die Ausgabe von 1570 ist ausserordentlich selten!

Uebersichtstafel.

Die römischen Ziffern beziehen sich auf die Abbildungen.

Basel, Nr. 1—16.

1. «Vier Tugenden». Eckstücke.
2. «Parisurteil», II.
3. Treffen zwischen Panzerreitern u. Fussvolk. Skizze, III.
4. «Zweikampf» (Türkenschlacht), IV.
5. «Christus als doctor mundi»
6. «Adam und Eva», V.
7. «Wahrheit», VI.
8. «Sauls Einzug».
9. Religiöse Studien, VII.
10. Studienblatt, Eckstücke.
11. Standeswappen, VIII.
12. Halbteil eines Scheibenrisses
13. Scheibenriss.
14. Alliance v. Lichtenfels-von Andlau, IX.
15. Fassadengemälde, X.
16. Fassade, XI.

Bern, Nr. 17—36.

17. Wappen d. Abtes v. S. Gallen. Diethelm Blarer, von Wartensee.
18. Zofinger Löwen, XII.
19. Standesscheibe Uri.
20. Wappen Georgs v. Werdenstein, XIII.
21. Unbekannte Alliance
22. Wappen d. Stiftes Beromünster
23. » d. Michel von Bern.
24. » e. Bischofs v. Strassburg.
25. Unbekannte Alliance.
26. Wappen der v. Waldkirch.
27. » T. H. Wannewetsch-Basel.
28. Dialectica, XIV } Allegorien.
29. Grammatica } Allegorien.
30. Arithmetica } Allegorien.
31. Musica } Allegorien.
32. Rhetorica } Allegorien.
33. «Geometria».
34. «Die 7 freien Künste» (Karlsruhe).
35. «Liebesgarten». Skizze, XV.
36. «Wappenscheibe von Zug».

Schaffhausen, Nr. 37—48.

37. Wappen der Stimmer.
38. Anbetung der h. drei Könige. Rundscheibchen.
39. Christophorus. Rundbildchen.
40. Urteil Salomos. Skizze.
41. } «Der Verläumder», IX.
41a } «Der Verläumder», IX.
42. Horatius Cocles verteidigt die Tiberbrücke Skizze.
43. Martin Peyer } Porträts,
44. Heinrich » } Porträts,
45. Alexander » } Porträts,
46. Anna Schlapritzin XVI } Porträts,
47. David Peyer } Porträts,
48. Litt. Nachweis eines Bildnisses des Reformators C. Ulmer.

Zürich, Nr. 49—61.

49. «Statt Freyburg» } Standesscheiben.
50. «Land Appenzell» } Standesscheiben.
51. «Statt Bassel», XVII } Standesscheiben.
52. «Ohrt Glarus» } Standesscheiben.
53. «Christus u d. Samariterin», XVIII.
54. «Crucifixus».
55. Alliance: Bullinger, Keller v. Steinbock, XIX.
56. Unbekanntes Wappen.
57. Wappen der Hoppler v. Langenhart-Winterthur.
58. Wappen der Stapfer u. von Fulach.
59. «Unterschiede d. Gesichtsbildung».
60. Proportionsstudie.
61. «Totentanz», Rundscheibchen.

Karlsruhe, Nr. 62—65.

62. Drei unbekannte Wappen.
63. «Justitia». Allegorie.
64. «Urteil Salomonis». Scheibenriss.
65. Wappen der Wägemann v. Zürich.
66. Unbekannte Alliance, jetzt in Zürich (München 1898).
67. **Nürnberg**, Alliancewappen.

Anhang I.

1 Basel, «Der Mann als Wöchnerin». XX. } Scheibenrisse.
2 Bern. «Unbekannte Alliance». } Scheibenrisse.
3 Schaffhausen, «Salomos Abgötterei». } Scheibenrisse.

Alphabetische Litteraturangabe.

«Allgemeine deutsche Biographie», Bd. XIV. Leipzig 1875. (J. Franck über d. Verleger Bernhard Jobin.)

Amman, Jost, «Stände und Handwerker». Facsimile Reproduktion. München 1884. (Liebhaber B. VII.)

— «Neue Biblische Figuren». Frankfurt 1571.

Andresen, A., Der deutsche Peintre-Graveur, III Leipzig 1872.

«Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, Jahrgang 1882». Bd. IV. (1880-83.) (Sal. Voegelin, Fassadenmalerei i. d. Schweiz, S. 303-5 u. 331-38.)

Baechtold, Jacob, «Geschichte der deutschen Litteratur in der Schweiz». Frauenfeld 1892.

Bartsch, le peintre graveur, IX. Wien 1808.

Bühelers Chronik, Ed Dacheux Strassburg 1887.

Butsch, A. F., «Die Bücherornamentik der Hoch- und Spätrenaissance», II. Leipzig u. München 1880.

Burgkmair, Hans, «Leben und Leiden Christi». Facsimile-Reproduktion. (Liebhaber Bibl. XI.) München 1887.

Dietterlin, Wendel, «Architectura». Strassburg 1598. Facs. Lüttich 1862.

Dürer, Albrecht, Vier Bücher von den menschlichen Proportionen 1528. (Nürnberg bei Jeronymus Formschneider 15:8.) Str U. u. L. Bibl.

Egli, Jean, Der ausgestorbene Adel von Stadt und Landschaft Zürich. Zürich 1865.

— Neues historisches Wappenbuch der Stadt Zürich. Zürich 1869. (I. Aufl. Zürich 1860.)

Falke, Jakob von, «Geschichte des Deutschen Kunstgewerbes» (Geschichte der deutschen Kunst V.) Berlin 18-8.

Fechter, D. A., «Thomas Platter und Felix Platter, ein Beitrag zur Sittengeschichte des XVI. Jahrh.» Basel 1840.

Füesslin, Joh. Caspar, «Geschichte der besten Künstler in der Schweiz». Vier Bände und ein Anhang. Zürich 1769—1779.

Füssli, Johann Rudolf, «Allgemeines Künstlerlexikon». Zürich 1779. 1 Bd.

Füssli, Hans Heinrich, «Allgemeines Künstlerlexikon». Zweyter Theil. Zürich 1806—1820. 5 Bde.

(— Neue Zusätze, I. Zürich 1824.)

«Gazette des Beaux-Arts». T. XVII, 1 (1897).

Haendcke, Berthold, «Die schweizerische Malerei im XVI. Jahrhundert». (Aarau 1893.)
Hertzog, Bernhart, «Edelsasser Cronick». Strassburg 1592. (Chronicon Alsatiae.)
Heitz, Paul, «Formschneiderarbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts». Strassburg 1890.
Hirth, G., «Der Formenschatz der Renaissance». I—V. München 1877—81.
— «Kulturgeschichtliches Bilderbuch», III Leipzig u. München 1885.
«Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen». Bd. X. (1889).
Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVIII. Wien 1897.
Die illustrierte Schweiz. II. Jahrg. 1872. Samuel Pletscher, «Die Fresko-Malereien von Tobias Stimmer am Hause «zum Ritter» in Schaffhausen».
Kraus, Franz Xaver, «Kunst und Alterthum im Unter-Elsass. Strassburg 1876.
Leu, Hans Jacob, Allgemeines Helvetisches, Eydgenössisches oder Schweizerisches Lexikon, I u. XIII. Zürich 1747 bez. 1757
Lichtwark, Alfred, «Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance». Berlin 1888.
Lübke, W., «Geschichte der deutschen Renaissance», I. Stuttgart 1882.
Stammbuch des Malers Dietrich Meyer von Zürich von 1589 (Original, K. U. u. L Bibliothek Strassburg).
Meyer, Dietrich, Waapenbuch der Wohlgebornen, Edlen und Burgerlichen Geschlächten so anno 1605 u. s f. Erste Aufl. Zürich 1605.
Meyer, Hermann, Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV.—XVII Jahrhundert. (Frauenfeld 1884.)
Mittheilungen des K. K. Oesterreich Museums für Kunst und Industrie. Neue Folge. III. Bd. (1890/1891) S. 5—11. (Franz Ritter, Ueber einige Scheibenrisse von Daniel Lindtmayer.)
v. Mülinen und Thormann, «Die Glasgemälde der Bernischen Kirchen». Bern 1879.
Murer, Christoph, «XL Emblemata miscella nova». Zürich 1622.
Murer, Henricus, «Helvetia sancta». Luzern und Wien 1648.
Nagler, Die Monogrammisten, I—V. München 1858—79.
Naumann, Robert, «Archiv für die zeichnenden Künste». Dritter Jahrg. Leipzig 1857. (Friedr. Latendorf, «Nicolaus Reussners Portraitsammlung mit s. eig. handschriftl. Aufzeichnungen».)
Neujahrsblatt des Kunst-Vereins in Schaffhausen für 1880, II, von J. H. Baeschlin.
Ohnesorge, K., «Wendel Dietterlin, Maler von Strassburg». Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. XXI. Leipzig 1893.
Passavant, Die Monogrammisten, III. Leipzig 1862.
Pfleiderer, Rudolf, «Die Attribute der Heiligen». Ulm 1898.
Plater, Felix, «De corporis humani structura et usu». Basileae MDLXXXIII. (K. U. u. L. Bibl.: Strassburg.)
Rahn, J. Rudolf, «Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz». (Kloster Wettingen, S. 41—78.) Wien 1883.
Reiber, Ferd., «Küchenzettel u. Regeln eines Strassb. Frauenklosters d. XVI. Jahrh.» Strassb. 1891.
Reuss, Kl. Strassburger Chronik, Strassb. 1889.
Rüeger, J. J., Chronik der Stadt und Landschaft Schaffhausen, II. Sch. 1892.
Sacken, Ed. v., Katechismus der Heraldik. Leipzig 1892.

Sandrart, Joachim, Teutsche Academie. II. Teil. (Buch III, Kap. VIII.) Nürnberg 1675.
Schneeli, Gustav, «Renaissance in der Schweiz». München 1896.
Schricker, Aug., «Strassburger Freischiessen v. J. 1576». Lichtdruckfacsimile. Strassburg 1880.
Siebmacher, J., Grosses und allgemeines Wappenbuch, begonnen Nürnberg 1856 (noch unvollendet).
Sämmtliche von Tobias Stimmer illustrierte Werke: Aufzählung bei A. Andresen III, S. 216/17. Dazu: Jacob Oeri, «Tobias Stimmers Comedia». Frauenfeld 1891.
Stolberg, A., «Tobias Stimmers Malereien an der astronomischen Münsteruhr zu Strassburg». Strassburg 1898.
«Strassburg und seine Bauten». Strassburg 1894.
Térey, Gabriel von, «Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien». 3 Bde. gr. fol. Strassburg 1896.
Warnecke, F., Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbetreibende, insbesondere für Glasmaler. Nach den Originalentwürfen von Hans Holbein, Manuel Deutsch, Daniel Lindtmayer, Christoph Murer und anderen. (2. Aufl. Berlin 1883.)
— Heraldisches Handbuch. 1893.
Woltmann, Alfred, «Geschichte der deutschen Kunst im Elsass». Leipzig 1876.
«Zürcher Taschenbuch» auf das Jahr 1879. (Zürich 1879.) Dr. E. H. Meyer-Zeller, Jost Amman von Zürich». S. 244—293.
— Auf das Jahr 1881. (Z. 1881.) J. R. Rahn, «Die Künstlerfamilie Meyer von Zürich». I, S. 232—59.
— Auf das Jahr 1882. (Z. 1882.) J. R. Rahn, «Die Künstlerfamilie Meyer von Zürich». II u. III. S. 117—157.

Berichtigungen und Zusätze.

Seite 4, Anm. 2, Zeile 2 von unten, statt Fachmalen : Flachmalen.
» 13, Zeile 10 von oben statt zweier Monogramme : eines Monogrammes.
» » » 11 » » » zwei Porträts : einem Porträt.
» » » » » » » die : das.
» » » 12 » » » sind : ist.
» 15 zu Anmerkung 1): «von Adolf Schmidt ist beim Abdruck des von Reusner veröffentlichten Epitaphs der Versuch, die mangelnde Uebereinstimmung im Todesdatum Stimmers zu beseitigen, nicht gemacht worden. Auf diesen Widerspruch, der sich in der bereits 1899 im Strassburger Stadtarchiv entdeckten handschriftlichen Kopie der Grabschrift ebenfalls findet, haben wir oben eingehend hingewiesen und dabei — wie wir glauben — die richtige Lösung gefunden.

Seite		Zeile	von		statt	
Seite 24,	Zeile	10	von	unten	statt	erinnernden : erinnernde.
» 31	»	2	»	»	»	die : der.
» 33	»	3	»	»	»	41b : 41a.
» 50	»	9 u. 10	»	oben	»	des Friedens und der Gerechtigkeit : «Frieden» und «Gerechtigkeit».
» 64	»	9	»	»	»	Schweibweise VIII : Schreibweise VIII_2.
» 65	»	6	»	»	»	die : eine.
» 67	»	18	»	»	»	zu Stimmer : bez. St. Murer.
» »	»	15	»	unten	»	» » : » » »
» 72	»	7	»	oben	»	Signatur : II.
» 75	»	16	»	unten	»	» IX : VII.
» 77	»	14	»	oben	»	261. (7) nur : 261.
» 78	»	11	»	»		Schlussklammer.
» 96	»	14	»	unten	»	Schneeil : Schneeli.









III (3)






1576







VI (7)






TS







IX (14)

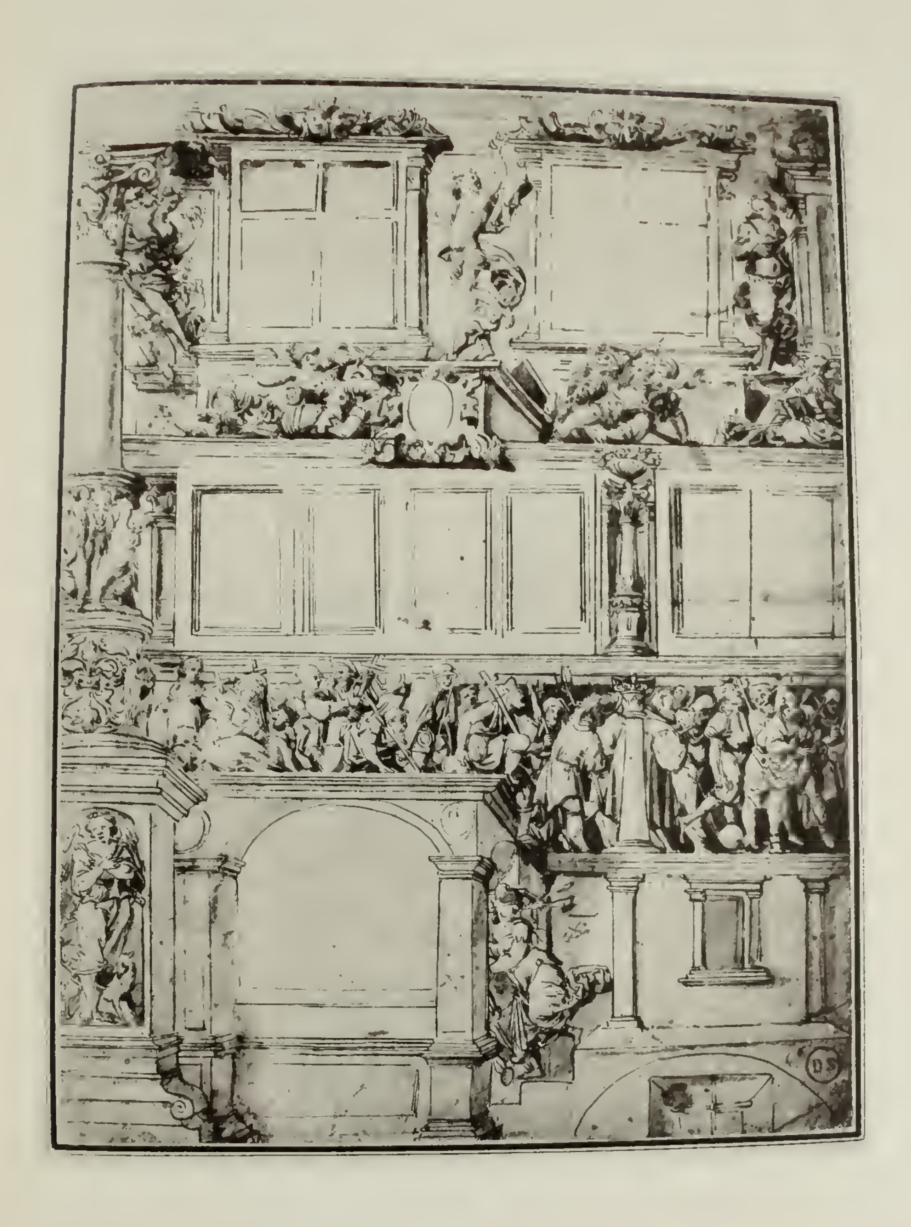


(41)
















PALAS
PAX
1 5 8 6
30
H: Jeorg Von Werdenstein Teütsch
ordens Comenthür zu Hitzkilch. 1586.











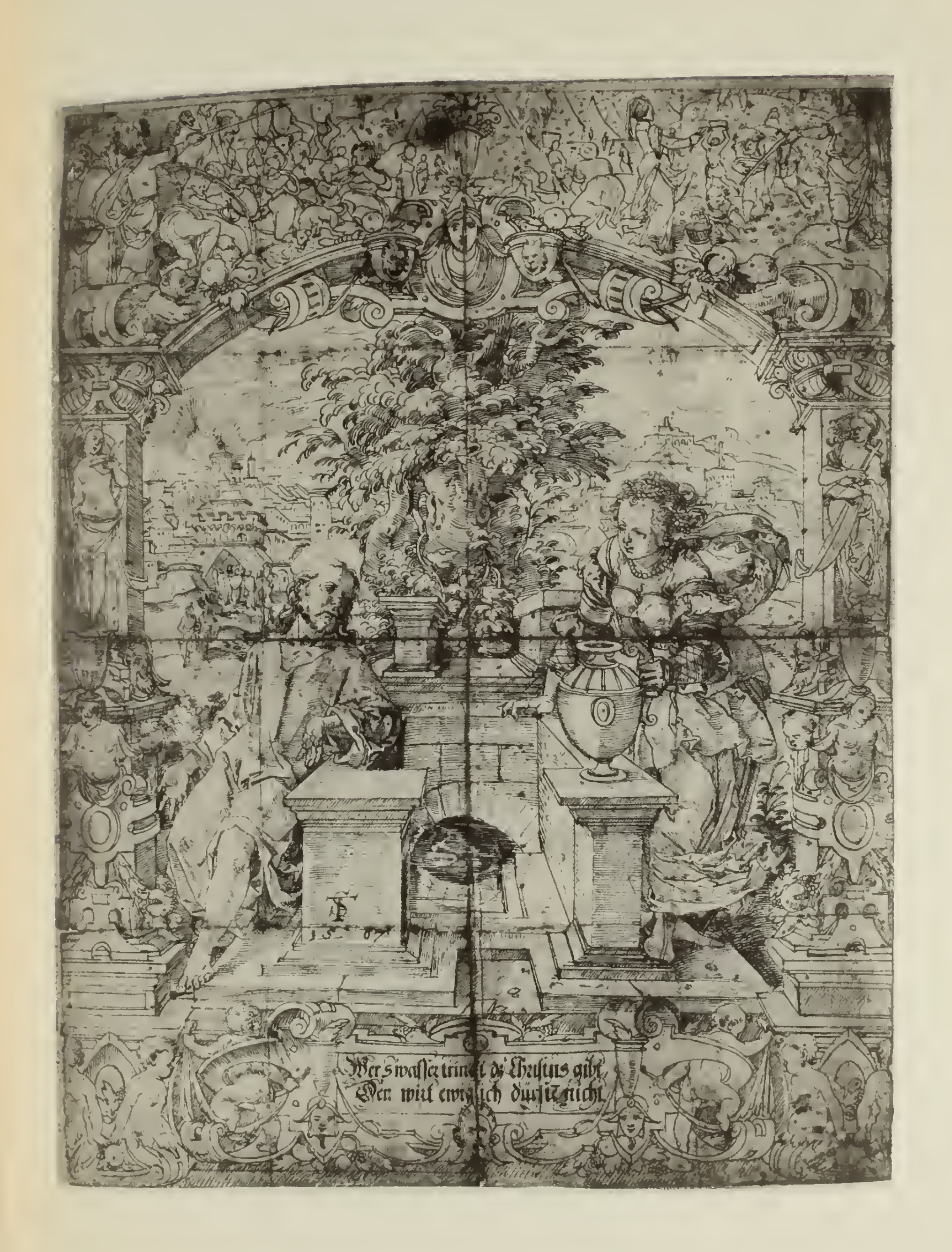
XVI (46)





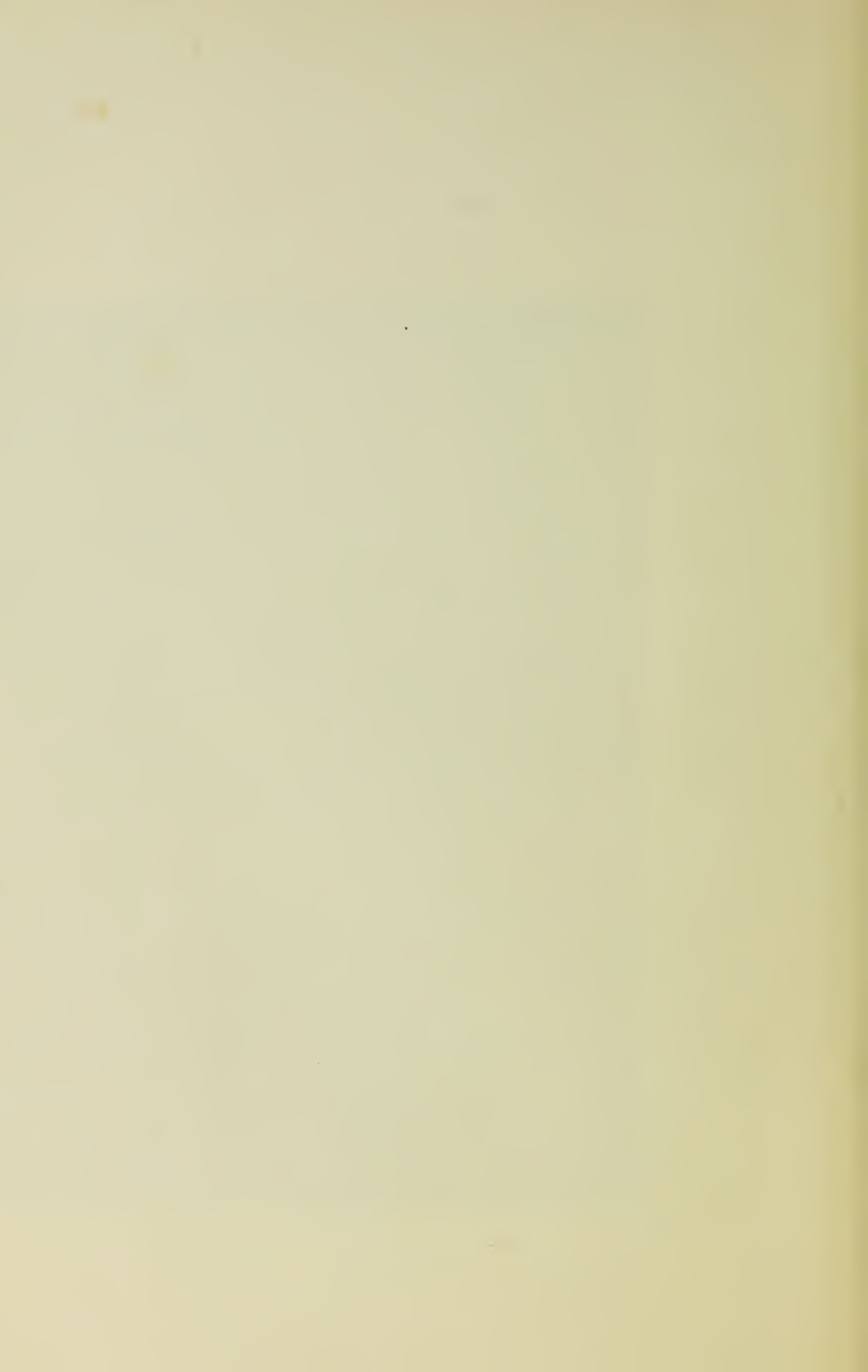

Statt Basel















12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. ℳ 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. ℳ 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. ℳ 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. ℳ 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

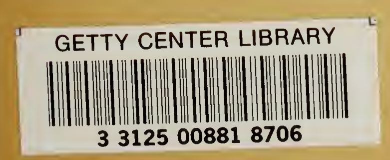
19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Professor Dr. Berthold Haendcke. Mit 2 Lichtdrucktafeln. ℳ 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. ℳ 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. ℳ 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies. Mit 23 Abbildungen. ℳ 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und



Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. ℳ 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. ℳ 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. ℳ 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. ℳ 4. —

31. A. Stolberg. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Mit 20 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

Unter der Presse befinden sich:

Fr. Hoffmann. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Mit 12 Lichtdrucktafeln.

G. Pauli. Hans Sebald und Barthel Beham. Ein kritisches Verzeichniss ihrer Kupferstiche und Holzschnitte. Mit ca. 25. Tafeln.

K. Simon. Der romanische Profanbau.

Weitere Hefte in Vorbereitung.

Die Studien zur Deutschen Kunstgeschichte erscheinen in zwanglosen Heften. Jedes Heft ist einzeln käuflich.
